НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ ІНСТЫТУТ
МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ ІМЯ КРАПІВЫ

**А.С. Ліс**

# Каляндарна-абрадавая творчасць беларусаў

*Сістэма жанраў*
*Эстэтычны аспект*

Мінск «Беларуская навука» 1998

УДК 398 (=826)

Навуковы рэдактар
доктар філалагічных навук, член-карэспандэнт НАН Беларусі У. В. Гніламёдаў

Рэцэнзенты:
доктар філалагічных навук, прафесар К. П. Кабашнікаў
доктар філасофскіх навук, прафесар А. С. Майхровіч

ISBN 985-08-0208-1

## Уводзіны

Ужо два стагоддзі, у адзін час больш прадуктыўна, у іншы менш, гуманітарная навука звяртаецца да вывучэння традыцыйнай духоўнай культуры. Некалькі навуковых школ, у тым ліку міфалагічная, кампаратывісцкая, гістарычная, змянілі адна другую пры тэарэтычным асэнсаванні яе феномена. У выніку назапашаны багаты вопыт навукова-тэарэтычнага асваення такой складанай з'явы, як развіццё сацыяльнай і мастацкай свядомасці народа, гісторыя духоўнага ўзыходжання чалавека ад самых пачаткаў цывілізацыі. Тым не менш увага да традыцыйнай культуры не змяншаецца. Наадварот, апошнія дзесяцігоддзі яе праблематыка для вучоных гуманітарнага профілю ўяўляе сабой прадмет павышанай цікавасці[1]. Рэканструкцыя на падставе дэшыфроўкі закадзіраваных у міфалогіі, абрадавай сімволіцы, павер'ях архаічных уяўленняў дазваляе на ўсю гістарычную глыбіню ўбачыць светапоглядную апасродкаванасць мнагакомплекснай сістэмы народнай культуры ў цэлым і яе складовых элементаў.

Кожная традыцыйная культура цікавая перш-наперш тым, што ў формах, найбольш уласцівых яе творцу і носьбіту, увасобіла яго духоўнае аблічча: сацыякультурны вопыт, маральна-этычныя ідэалы, ментальнасць, творчыя патэнцыі. Акрамя таго, народная культура — фундамент і першае звяно ў гмаху нацыянальнай культуры. У ёй задвечна пазначаны абумоўленыя этнапсіхалогіяй лініі на перспектыўнае развіццё менавіта тых або іншых прыярытэтаў і духоўна-творчых магчымасцей народа.

Асаблівую актуальнасць для этнографаў, этналінгвістаў, культуролагаў, этнамузыказнаўцаў і фалькларыстаў-славеснікаў уяўляе такі інтэгральны па сваёй функцыянальнай прыродзе раздзел традыцыйнай культуры, як каляндарна-абрадавы фальклор. У маштабе агульналюдской культуры, не ў меншай меры і ў рамках паасобных нацыянальных культур, гэта вялікі і жыццядайны пласт духоўнасці, створаны чалавецтвам на працягу некалькіх тысячагоддзяў у працэсе ўзаемадзеяння чалавека з прыродай, у ходзе пазнання ім навакольнага свету ў яго арганічным адзінстве з космасам.

Каляндарна-абрадавая творчасць (у беларускай навуковай традыцыі «песні ратайскага календара»), або паэзія земляробчага календара, ахоплівала сабой асноўныя сферы быцця і жыццядзейнасці чалавека.

[1] Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси, 1984. Ч. 1, 2; Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993; Конан У. М. Ля вытокаў самапазнання. Мн., 1989; Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983; Элиадэ М. Священное и мирское. М., 1994; Толстой Н. И. Язык и народная культура: Очерки славянской мифологии и этнолингвистики. М., 1995.

Яна суправаджала яго ў штодзённым жыцці, арыентавала ў сацыяльнай практыцы дачыненняў з людзьмі і светам. Яна арганізоўвала соцыум і асвячала яго духоўна. У традыцыйнай народнай культуры, у каляндарным фальклоры, у архаічных абрадавых практыках, родаважанравай сістэме паэтычнага слова скандэнсаваны унікальны працоўны, маральна-этычны і эстэтычны вопыт мільёнаў безыменных аратых і сейбітаў, ваяроў і рамеснікаў, ведуноў-празарліўцаў, а першнаперш аналітыкаў жыцця, прыродных філосафаў, мудрасловаў, паэтаў і музыкаў.

Такім чынам, цікавасць сучаснай навукі да традыцыйнай мастацкай культуры народа, і ў прыватнасці да паэзіі земляробчага календара, аб'ектыўна апраўдана перш за ўсё з пункту погляду гісторыка-пазнавальнага. Навукова-пазнавальны ракурс беларускай фальклорнай спадчыны ўключае ў сябе і такі прынцыпова важны аспект, як роля яе ў гістарычным лёсе самога народа. Фактычна на працягу двух з лішнім стагоддзяў пачынаючы з сярэдзіны XVII, пачатку актыўнай паланізацыі беларускіх вярхоў, яна адыгрывала этнаахоўную ў дачыненні да свайго носьбіта функцыю. У значнай меры якраз дзякуючы традыцыйнай мастацкай культуры сялянская і нізагарадская стыхія не паддалася асіміляцыі, захавала нацыянальную ідэнтычнасць. Традыцыйная культура не толькі аб'ектыўна набыла ролю перахоўніцы духоўнага патэнцыялу народа, але на пэўным гістарычным этапе, ужо ў XIX ст., спрыяла выкрышталізаванню беларускай ідэі і яе станаўленню. У тым духоўным самавыражэнні беларусаў, якім з'яўляецца народна-паэтычная творчасць і перадусім каляндарна-абрадавая паэзія, паэт і этнолаг Ян Чачот напачатку XIX ст. убачыў арыгінальную нацыянальную індывідуальнасць яе творцы, а ў самім беларускім каляндарным фальклоры, у песнях Каляд, Шчадраца, Вялікадня, Юр'я, Купалля, зажынак, дажынак — «сапраўдную літаратуру краю»[1].

Менавіта класічны фальклор і беларуская мова з яе старадаўнімі традыцыямі пісьменнасці, дзяржаўнасці далі магчымасць беларусам ідэнтыфікавацца як асобны, самастойны этнас і паставіць гістарычную задачу яго адраджэння ўжо на нацыянальным узроўні. Па меры ўздыму беларусаў да свядомага палітычнага і культурна-творчага жыцця старадаўнія звычаёва-абрадавыя традыцыі, народная творчасць ва ўсім багацці і разнастайнасці яе жанраў сталі духоўным грунтам, у пэўным сэнсе апірышчам развіцця нацыі. Усе сферы новай

---

[1] Чачот Ян. Творы. Мн., 1989. С. 170.

прафесійнай беларускай культуры пазначаны апладняльным пачаткам народнай духоўнасці.

Фенаменальная паводле ахопу быцця этнасу, разнастайнасці, багацця паэтычных форм, эстэтычнай вартасці беларуская каляндарна-абрадавая творчасць, і гэта таксама фенаменальна, і сягоння — традыцыя жывая. Страціўшы ранейшае універсальнае значэнне ў духоўным побыце народа, яна застаецца перахоўніцай яго гістарычнага і эстэтычнага вопыту, культурнай скарбніцай.

Першыя агульнага характару сведчанні аб беларускай каляндарна-абрадавай творчасці з'явіліся ў друку досыць рана, яшчэ ў XVI ст., у запісах храніста італьянскага паходжання А. Гваньіні[1]. Пачынаючы з канца XVIII ст., за час інтэнсіўнага збірання беларускага фальклору ў XIX ст. і сістэматычных экспедыцый навукоўцаў ІМЭФ НАН Беларусі ў 50-80-х гадах бягучага стагоддзя сабраны вялізны каштоўны матэрыял. У агульнай масе яго тэксты каляндарна-абрадавых жанраў дамінуюць. Падагульненыя ў сямі тамах акадэмічнага выдання БНТ, яны прадстаўляюць усе жанравыя разнавіднасці каляндарнага фальклору і даюць грунтоўнае ўяўленне аб яго змястоўнасці, высокай эстэтычнай вартасці. У 10-х гадах нашага стагоддзя акадэмік Карскі ў сваім фундаментальным даследаванні «Беларусы» намеціў асноўны напрамак вывучэння беларускай каляндарна-абрадавай творчасці[2]. Прапанаваны ім падыход, які грунтаваўся ў асноўным на гісторыка-параўнальным метадзе, быў доўгі час вызначальным для ўсіх наступных даследчыкаў беларускага каляндарнага фальклору. Выданне акадэмічнага збору беларускай народнай творчасці актывізавала пошукі беларускіх фалькларыстаў-філолагаў і этнамузыколагаў, у тым ліку ў галіне каляндарна-абрадавай паэзіі. Ва ўступных артыкулах да тамоў каляндарна-абрадавых жанраў разглядаліся іх генезіс, змястоўны аспект, арэал бытавання. Н. С. Гілевіч быў першым фалькларыстам, што ўдзяліў увагу мастацкай прыродзе каляндарна-абрадавай творчасці[3].

За апошнія два дзесяцігоддзі выйшлі і манаграфічныя работы, прысвечаныя асобным жанрам беларускага каляндарнага фальклору. У кнізе А. І. Гурскага ў міжэтнічным кантэксце разгледжана абраднасць беларускіх Каляд і Новага года, значная ўвага ўдзелена ідэйна-мастацкай своеасаблівасці зімовых песень[4]. Аўтар, на жаль, не пазбег неапраўданых пры вывучэнні традыцыйнай культуры сацыялагічных

---

[1] Гісторыя Беларусі ў дакументах і матэрыялах. Мн., 1936. Раздз. 3. № 29. С. 136.
[2] Карский Е. Ф. Белорусы. М., 1916. Т. 3, вып. I. С. 90-205.
[3] Гілевіч Н. С. Наша родная песня: Навукова-папулярны нарыс. Мн., 1968. С. 33-68.
[4] Гурский А. И. Зимняя поэзия белорусов. Мн., 1980.

акцэнтаў, якія ўспрымаюцца як даніна часу. Скрупулёзнай увагай да светапоглядных асноў каляндарна-абрадавай творчасці вылучаецца даследаванне некаторых жанраў веснавых песень, праведзенае Г. А. Барташэвіч[1]. Аўтар дасканала раскрывае архаічную прыроду вяснянак, юраўскіх, траецкіх, русальных песень, генетычныя карані іх вобразнай формы. Аднак з-за таго, што з-пад увагі даследчыцы выпалі некаторыя жанры веснавога цыкла, як, напрыклад, талочныя песні, якія якраз надаюць яму этнічную спецыфіку, цэласнасць карціны веснавой песнятворчасці парушана. Вывучэнне паэзіі беларускага земляробчага календара Г. А. Барташэвіч прадоўжыла ў аспекце міжэтнічных сувязей фальклору ўсходніх славян. Пытанні генезісу, жанравай сістэмы і паэтыкі купальскіх, валачобных і жніўных песень даследаваліся А. С. Лісам[2].

Разгляд прац этнамузыколагаў З. Я. Мажэйкі, Г. В. Таўлай, В. І. Ялатава, прысвечаных музычнай сістэме беларускага каляндарнага фальклору, — у кампетэнцыі музыказнаўцаў[3]. Для фалькларыстаў-славеснікаў працы этнамузыколагаў карысныя пры вывучэнні асобных момантаў генезісу традыцыйнай культуры, яе структуры, лакалізацыі асобных жанраў.

Выкарыстанне найноўшых методык дазволіла маладым фалькларыстам Т. В. Валодзінай[4] у сваёй працы, прысвечанай генезісу жніўнай талакі, і В. М. Шарай пры даследаванні абраднасці «Куста» глыбока раскрыць міфалагічны кантэкст культуры беларускага народнага календара.

Падагульняючы ступень вывучанасці каляндарна-абрадавай творчасці беларусаў як фундаментальнай з'явы народнай культуры, можна канстатаваць наступнае. Па-першае, нягледзячы на актуальнасць для беларускай фалькларыстыкі яе праблематыкі і руплівую працу даследчыкаў над асобнымі цыкламі паэзіі земляробчага календара, ва ўсім аб'ёме сістэма жанраў яго не ахоплена. Па-за ўвагай фалькларыстаў застаецца восеньская паэзія, якая складае адну з важнейшых састаўных нацыянальнай спецыфікі беларускай фальклорнай традыцыі. Глыбейшага даследавання патрабуюць тэксты веснавой талакі, пятроўскія, філіпаўскія песні і некаторыя драбней шыя песенныя

---

[1] Барташэвіч Г. А. Беларуская народная паэзія веснавога цыкла і славянская фальклорная традыцыя. Мн., 1985; Яе ж. Жанравая спецыфіка каляндарна-абрадавай паэзіі ўсходніх славян // Узроўні агульнасці фальклору ўсходніх славян. Мн., 1993. С. 138-258.

[2] Ліс. А. С. Купальскія песні. Мн., 1974; Яго ж. Валачобныя песні. Мн., 1989; Яго ж. Жніўныя песні. Мн., 1993.

[3] Елатов В. И. Ладовые основы белорусской народной музыки. Мн., 1964; Яго ж. Ритмические основы белорусской народной музыки. Мн., 1966; Яго ж. Мелодические основы белорусской народной музыки. Мн., 1970; Можейко З. Я. Песенная культура Белорусского Полесья. Мн., 1971; Яе ж. Календарно-песенная культура Белоруссии. Мн., 1985; Тавлай Г. В. Белорусское Купалье: Обряд, песня. Мн., 1986.

[4] Валодзіна Т. В. Талака ў сістэме духоўнай культуры беларусаў. Мн., 1997.

разнавіднасці. Па-другое, пры даследаванні беларускага фальклору, у тым ліку абрадавага, эстэтычны аспект яго ў лепшым выпадку застаецца на другім плане, у прынцыпе мала закранаецца. А між тым рэч відавочная: без аналізу мастацкай прыроды гэтай старажытнай, але не састарэлай, дзякуючы якраз высокай эстэтычнай вартасці, паэзіі аб'ектыўна нельга ацаніць нацыянальнай і агульналюдской яе каштоўнасці.

Заснаванае на шматгадовым эксперыментальна-практычным пазнанні каляндарна-абрадавай творчасці перакананне аб яе неардынарнай ролі ў жыцці, гістарычным лёсе беларускага этнасу, высокім месцы ў іерархіі духоўных каштоўнасцей нацыі і адначасова ўсведамленне неадэкватнасці навукова-тэарэтычнага асэнсавання гэтай агромністай спадчыны дае права нам звярнуцца да даследавання кардынальнай праблемы беларускай каляндарна-абрадавай паэзіі — сістэмы яе жанраў як цэласнай і самакаштоўнай з'явы традыцыйнай культуры.

## Творчасць зімняга перыяду беларускага народнага календара: песні попрадак, структура і семантыка калядных абрадаў, асаблівасці ідэйна-мастацкай прыроды калядак, шчадровак, тэкстаў святочных прадстаўленняў і ігрышчаў

Задача вывучэння жанравай прыроды паэзіі народнага календара патрабуе папярэдне адцяніць адну істотную асаблівасць традыцыйнай творчасці як сацыякультурнай сістэмы. Справа ў тым, што, уяўляючы сабой комплекс сацыяльных светапоглядных ідэй, яна рэалізуе іх з дапамогай слова, якое валодае пераважна сугестыяй эстэтычнага характару. Элемент эстэтычнага ўспрыняцця навакольнага асяроддзя і космасу прысутнічае ўжо ў самых архаічных, першасных формах светасузірання.

Заклінанне — першае памкненне, спроба старажытнага чалавека паўплываць на навакольны свет і космас, залежнасць ад якога ён адчуў падсвядома, стыхійна, сведчыла ўжо аб наяўнасці ў чалавека пэўнай сістэмы поглядаў на прыроду. З дапамогай заклінання, звароту да касмічных аб'ектаў, прыродных стыхій ён імкнуўся неяк падпарадкаваць грозныя сілы, што панавалі ў Сусвеце і ад якіх пачуваў сваю залежнасць, магчымасць выжыць, прадоўжыць жыццё ў пакаленнях. Ад заклінання, лічыў вядомы этнолаг Е. В. Анічкаў, і ўзяла пачатак народная паэзія. «Абрадавая песня-заклінанне ёсць самастойна ўзніклы і першапачатковы від народнай паэзіі», — пісаў вучоны[1]. Неабгрунтаванасць, няслушнасць пазіцыі прыхільнікаў гіпотэзы аб адносна познім развіцці ў традыцыйнай культуры эстэтычнага пачатку вельмі пераканаўча паказана вядомым сучасным фалькларыстам В. Я. Гусевым. Вучоны доказна сведчыць, што чалавек першабытнаабшчыннага грамадства мысліў ужо мастацка-вобразна[2]. Ды, зрэшты, што такое адна з самых ранніх форм вуснай калектыўнай творчасці — міф, міфалогія ў цэлым, як не спосаб з успамогай мастацка-вобразнага мыслення асэнсаваць навакольны свет, прыродны ландшафт, касмічную сферу?

Найбольш архаічныя тэксты паэзіі беларускага земляробчага календара даволі наглядна пацвярджаюць ідэю ранняга развіцця ў фальклоры эстэтычных асноў. Гэта мы ўбачым пры аналізе самых прыкладных функцыянальна каляндарных твораў. Вера ж у магічную моц, дзейснасць слова-заклінання маглі з'явіцца, як думаў рускі савецкі фалькларыст М. І. Краўцоў, толькі тады, калі само слова

---

[1] Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. СПб., 1903. Ч. 1. С. 382.
[2] Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967. С. 221-222.

набрала выяўленчую выразнасць[1]. Такім чынам, эстэтычны пачатак у фальклоры развіўся не на нейкім вышэйшым этапе яго развіцця, не ў спецыяльным культурным кантынууме, а на ранняй стадыі прыкладнога функцыянавання, як элемент у агульнай сістэме ўспрыняцця чалавекам свету, асэнсавання свайго месца ў ім. Каляндарны фальклор, нягледзячы на яго відавочную утылітарную функцыянальнасць, паслядоўна і глыбінна выяўляе ў сваіх формах эстэтычную прыроду. Фальклор, паэзія земляробчага календара з асаблівай сілай сведчаць аб імкненні яго творцаў да гарманізацыі свету. Эстэтычнае — адзін з элементаў, калі не сродкаў, арганізаваць бачымы свет паводле законаў гармоніі, цэласнасці, чалавечнасці.

Ідэя гарманізацыі адносін з прыродай, гарманізацыі жыцця праходзіць праз усе чатыры сезонна-вытворчыя перыяды, як яны адлюстраваны ў паэзіі земляробчага календара.

* * *

**Піліпаўскія песні**. Першая жанрава-тэматычная група тэкстаў, своеасаблівы пралог да зімовага цыкла каляндарна-абрадавай песнятворчасці, не асвячалася абрадамі, а заставалася адно падуладнай пракаветнай традыцыі — звычаю дзяўчат, жанок у доўгія вечары Піліпаўскага посту (працягваўся шэсць тыдняў, аж да Каляд) збірацца ў нанятай у складчыну хаце на калектыўнае прадзіва, так званыя попрадкі. Збор гэты меў яшчэ назву «начлежкі» з прычыны таго, што, сабраўшыся прасці разам, дзяўчаты заставаліся там і нанач. Факт ладжання папрадухамі калектыўнай вячэры — лішняе сведчанне таго, што прадзіва падчас «начлежак» рытуалізавалася, як гэта было з большасцю гаспадарчых работ, у дыяхраніі[2].

Увогуле прадзенне кудзелі як важная ў гаспадарцы работа пачыналася яшчэ да Піліпаўкі, адразу пасля заканчэння працы жанчын у полі і ў агародзе, пры пераходзе іх да хатняга занятку. Упершыню «запрадалі» (аналагічна форме назваў пачатку іншых работ — «засеўкі», «зажынкі») напярэдадні астранамічнага асенняга раўнадзенства (22-24 верасня). Быў нават адмысловы дзень, прысвятак-няпрысвятак «засідкі», з якім традыцыйна звязваўся пачатак прадзіва[3]. Этымалогія наймення «засідкі» дэтэрмінаваў паняццем часу: «засесці надоўга», «засесці за вялікую працу», «засесці за прасніцу». Відавочна, ад таго, што на піліпаўскія вечары прыпадалі калектыўныя зборы папрадух і асноўны аб'ём гадавога прадзіва, песні праляў атрымалі

---

[1] Кравцов Н. И. Проблемы славянского фольклора. М., 1972. С. 89.
[2] Толстой Н. И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. С. 168.
[3] Лозка Алесь. Беларускі народны каляндар. Мн., 1993. С. 161, 165.

сваё функцыянальна-жанравае найменне pіліпаўскіх як спяваных у Піліпаўку, пару года глухую, калі, паводле выслоўя, «дзень толькі да абеду». Жанравае значэнне, намінацыя піліпаўскіх песень іх носьбітамі-інфарматарамі звычайна робіцца на падставе функцыянальнасці тэкстаў, як «кудзельныя», «прадзільныя».

Складваліся і выконваліся піліпаўскія песні пад манатонны пошум верацён, калаўротаў, аднак танальнасцю, сваім зместам не былі аднастайныя. Функцыянальная скіраванасць іх на пераадоленне настрою, які мог стварыць у прынцыпе руцінны характар працы, даволі відавочная. На фоне строгіх жанравых форм мастацкага вырашэння быцийнай праблематыкі значнае месца ў піліпаўскіх песнях занялі жартоўныя матывы. Крыніцай, матэрыялам для паэтычнага ўвасаблення іх служыць побытава-вытворчая сфера, менавіта апрацоўка лёну і нарыхтоўка палатна — аб'екты, найбольш актуальныя ў час попрадак. Мастацкія вобразы жартоўных піліпаўскіх песень ствараюцца найчасцей з выкарыстаннем травесці, прыёму абсурду. Вобразныя характарыстыкі ўзнікаюць звычайна на іранічнай ноце: «Як пайшоў жа кужаль па кутах, па лаўках, // Каліна-маліна мая! // Па кутах, па лаўках, па дзеўках-красаўках. // Ды прыйшоў жа кужаль ды к нашай Насцінькі. // А наша Насцінька — ды тонкая праллЯ, // Ды тонкая пралля, ды звонкая ткалля: //Увадзіла ніткі пароўна калена, // Пароўна калена, таўсцей за палена. // Задумала Насцінька красёнкі ткаці, // Пайшла ў добры людзі бёрды дабываць..»[1]

Камізм піліпаўскіх песень у асобных выпадках уздымаецца да гратэскавых форм адлюстравання жыцця. Іранічна-гратэскавымі сродкамі ствараецца ў іх, напрыклад, вобраз Рынды (негатыўна-характарыстычнае імя), у якім тыпізуюцца рысы гультайства раблезіанскага, кажучы словамі М. Бахціна, характару. Жаніхі застаюць Рынду «на пячышчы», дзе яна сядзіць, «задраўшы ногі на гарадзішчы». На адмову суседак пазычыць, даць Рындзе «па сарочачны, па намётачцы» і павучальную сентэнцыю хору «Не спаць было Рындзе Піліпавай ночы, прадзіраць было дзеркачом вочы» антыгераіня песні рэагуе ў сваім стылі:

Чорт жа вас бяры, мае суседачкі, Рында, Рында.
У майго бацькі да бяроз многа,
Да здзяру ж я берасцінычку,
Да пашыю ж я хвартушыначку,
Падзёрачкам падпяражуся,

[1] Сахараў С. П. Народная творчасць латгальскіх і ілукстэнскіх беларусаў. Рыга, 1940. Вып. I. С. 59-60.

Перад сваім-сваім жанішком пакажуся...[1]

Асноўным аб'ектам высмейвання ў піліпаўскіх песнях з'яўляецца, такім чынам, сацыяльны парок — гультайства.

Рэпертуар Піліпаўкі, папрадак вельмі наглядна адлюстроўвае ў сабе амбівалентнасць быцця. Жартоўныя піліпаўкі, натуральна, служылі папрадухам душэўнай разрадкай пры такой аднастайнай тамлівай працы, якой было прадзіва. Аднак адно імі ўдзельнікі піліпаўскіх працоўных вечароў не маглі здаволіць свае духоўныя патрэбы, імі не абмяжоўваліся. На попрадках праллямі-песенніцамі ўздымалася нямала паважных тэм з жыцця сям'і, роду, увасобленых у строгіх жанравых формах, у тым ліку ў баладзе з яе ўстаноўкай на сталае павучанне на падставе кодэкса народнай этыкі і маралі. Сярод сюжэтаў, тыповых для баладнага жанру, вылучаецца унікальны сюжэт «два браты, будуючы святліцу, пабудавалі сабе турму». Балада запісана ад таленавітай носьбіткі культурна-песеннай народнай традыцыі Еўфрасінні Гарэцкай і ўяўляе сабой выдатны эпічны твор. Хоць самы кароткі мастацкі аналіз яго аб'ектыўна вымагаецца тэматычнай унікальнасцю сюжэта ў фальклоры ды і прыгожым пісьменстве ўвогуле. Пачынаецца піліпаўская балада разгорнутым уступам-паралелізмам, ад якога арганічны пераход да разгортвання фабулы. Ад імя хору «дубровачка зялёная» папракаецца ў тым, што не зарадзіла ў сабе ні хмелю, ні ячменю. Папрок у тэксце спатрэбіўся для разгортвання баладнага дзеяння. Менавіта ў зароджаным дубровай ельніку гуляюць «два брацейкі». Уласна гулянне іх умоўнае, «яны брусейка часалі, святлічаньку будавалі». Кульмінацыя сюжэта — сутыкненне двух пачаткаў, якім пазначаны лёс братоў: светлага, выражанага ў іх імкненні пабудаваць святліцу, і цёмнага, ён ішоў ад нейкіх сіл, што супрацьстаялі ім і былі здольныя пераўтвараць узведзеную светлую хароміну ў цямніцу, астрог. Драматызм становішча братоў-дойлідаў, што апынуліся вязьнямі ўзведзенай імі святліцы, перадаюць словы аднаго з іх:

Вот цяпер жа мы, брацец,
Навек з табой запрапалі.
Ай, не будзем, брацец, знаці,
Калі зіма, калі лета.
Ай, не будзем, брацец, знаці,
Калі свят дзень, калі будні...[2]

[1] Янчук Н. А. По Минской губернии (Заметки из поездки в 1886 г.) // Известия ОЛЕАЭ. М., 1886. Т. LXI, кн. IX. С. 90.
[2] Гарэцкі М., Ягораў А. Народныя песні з мелодыямі. Мн., 1928. С. 134—135.

У словах другога баладнага героя паэтычна акрэслены прыкметы, знакі пор года і сутак, якія будуць далятаць да нявольнікаў цямніцы з вонкавага свету.

Сямейна-бытавая тэматыка піліпаўскіх песень рэалізуецца ў лірычнай форме. Для яе паэтычнага ўвасаблення творцамі піліпаўскіх песень знойдзены свае адметныя вобразы і адпаведныя мастацка-выяўленчыя сродкі. Лірычная гераіня піліпаўскіх песень, як правіла, пралля, найчасцей маладая замужніца. Яе рэфлексіі ў асноўным звязаны з адаптацыяй у чужой сям'і. Вядома, у піліпаўках сямейна-бытавога зместу, як і ў іншых каляндарных групах аналагічнай тэматыкі, мастацка тыражыруюцца думка аб неадпаведнасці пары, матывы наракання на мужа, долю. Больш таго, муж, негатыўна ахарактарызаваны аднаслоўна як ліхі ці вобразна «ў карчму ідзець — як мак расцвітаіць, а з карчмы ідзець — як ліст ападаець», у цэлым падаецца ў тэксце рэзка кантрастна нават у дачыненні ўсяго свайго роду («Позна, позна звечара сядзела», «Доўга, доўга звечара сядзела»). Але ў цэлым адносіны свекрыві і свёкра да нявесткі, якія ў названых тэкстах трактуюцца адпаведна, як «родна матулька» і як «родны татулька», у асноўнай масе песень тыпізаваны як неспагадныя, нячулыя, і гэта дасягнута з тонкім выкарыстаннем сюжэта, заснаванага на вобразнай фактуры, узятай з вытворчай сферы — прадзення і ткання. Узаеміны нявесткі-ткаллі са свёкрам, свекрывёй і роднымі бацькам і маці яе асвятляюцца праз паралельнае адлюстраванне, антытэзу. У плане кампазіцыі — праз змену сцэны негатыўнага зместу на пазітыўны ва ўспрыняцці лірычнай гераіні. Так, напрыклад, адно з'яўленне на падвор'і свёкра палохае ткаллю, і яна збіваецца ў наборы ўзораў — залатых кругоў, вобразаў сізых галубоў і ясных сокалаў, якія ёю вытыкаюцца на палатне. І, наадварот, нечаканы прыход бацькі чарадзейна вяртае разладжанае тканне ў ранейшы, задуманы стан:

...Ка мне, маладзе, мой татка на двор,
Мой татка на двор пад акошачка.
Ах я, малада, узрадавалася,
Кругі залаты азлаціліся,
Сізы галубы саляталіся,
Ясны сакалы сабіраліся,
Сізыя галубы з-пад стрэшанькі,
Ясны сакалы з-пад небейка.[1]

[1] Зімовыя песні: Калядкі і шчадроўкі / Уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. А. І. Гурскага; напеваў — З. Я. Мажэйка. Мн., 1975. С. 87.

Трэба зазначыць, што ў паэтычным выяўленні асноўнай думкі цытаваная песня «Асвяціў месяц і зямлю і ваду» вельмі дакладная, верная псіхалогіі перажывання.

Псіхалагічная праўдзівасць і тонкі эстэтычны густ (дарэчы, нават вядомыя фалькларысты (М. І. Краўцоў) адмаўлялі каляндарнаму фальклору ў псіхалагізацыі вобразаў) вылучаюць піліпаўскую песню «Праду я, праду, спатанькі хачу». Кампазіцыйна тэкст яе распадаецца на тры часткі. Паўтараецца зыходная сцэнка: сэнсава на ёй замыкаецца і ў канчатковым выніку высноўваецца галоўная думка — разумення, шчырай спагады маладая пралля можа дачакацца толькі ад роднай маці:

Праду я, праду, спатанькі хачу.
Як пайду я ў каморачку,
Там прыкладу галовачку,
Ці не засну, ці не паляжу.

Пачарговы асуджальны праход міма стомленай пралі свёкра, свекрыві з іх аднаслоўным нараканнем-папрокам «санлівая, драмлівая, на работу лянівая» ў трэцяй мізансцэне змяняецца прыходам маці:

Мамачка ідзець, мяне жалеець:
— Дзіця ж маё дарагое,
Пашло замуж маладое,
Дзеткі абнялі, спаткі не далі.[1]

Фактычна, сцісла інтэрпрэтаваны тэкст уяўляе сабой зместава ёмісты мастацкі вобраз жыцця патрыярхальнай сялянскай сям'і, узаемаадносін, як яны ў ёй складаліся. У песні выразна чытаецца ўласцівы лепшым творам народнай славеснасці гуманістычны падтэкст, забяспечаны эстэтычна. У рэпертуары папрадух Піліпаўскага посту матывы сямейна-бытавой тэматыкі прадстаўлены прыкметнай колькасцю тэкстаў. Аднак большасць з іх мае агульнабяседны характар, не нясе ў сабе прыкмет, рысаў паэтыкі ўласна піліпаўскіх песень.

Нягледзячы на адсутнасць яскравай жанравай дамінанты, піліпаўскія песні не толькі змястоўна, але і сваёй паэтычнай формай не губляюцца на фоне надзвычай багатай мастацкім спектрам паэзіі беларускага земляробчага календара. Па-першае, іх вылучае галоўны вобраз піліпаўскіх песень — маладая пралля. У вобразнай структуры піліпавак прыкметнае месца заняў вобраз кужалю, які, дарэчы, набыў антрапаморфны воблік: ходзіць «па кутах, па лаўках, па дзеўках красаўках», а ў канчатковым выглядзе з'яўляецца своеасаблівым вобразным знакам пары прадзіва кудзелі. Прыродныя вобразы-тэр-

[1] Зімовыя песні: Калядкі і шчадроўкі. С. 55.

міны, вобразы прылад, што ўзніклі ў ходзе працы з лёнам, вытворчасцю ў хатніх умовах палатна, а менавіта «мычка», «пража», «ручайка», «бёрда», «кросны», надалі вобразнай сістэме піліпаўскіх песень пэўную спецыфічнасць. У паэтычна-выяўленчай палітры піліпаўскіх тэкстаў вельмі прыкметны як элемент выяўленчай выразнасці сталы эпітэт. Кужаль, кужалёк у песнях неад'емна з'яўляецца з азначэннем яго галоўнай прыкметы — «белы», пража — з эпітэтам «тонка». Папрадуха стала фігуруе як тонкая пралля, звонкая ткалля.

Піліпаўкі з іх бытаваннем пры канкрэтнай гаспадарча-вытворчай працы ў зімовым перыядзе народнага календара змянілі функцыянальна святочныя калядкі і шчадроўкі, другое звяно зімовых песень, ядро зімовага цыкла паэзіі.

**Каляды**, якія пачыналіся 24 снежня з куцці, абрадавай вячэры, мелі ярка выражаную аграрную ідэйную накіраванасць. У адрозненне ад абраднасці іншых гадавых урачыстасцей калядна-навагоднія святкаванні насілі прэвентыўны характар. Функцыянальнасць іх заключалася ў тым, каб забяспечыць на будучае лета добры ўраджай, аснову дастатку ў гаспадарцы. Калядныя святы працягваліся два тыдні — да 7 студзеня па ст. ст. і ў тэмпаральным плане не мелі сабе аналагаў між свят[1]. Працоўна-магічныя абрады, аграрная варажба канцэнтраваліся вакол так званых трох Каляд, дакладней, трох асобных вечароў на працягу каляднага перыяду: першай, або вялікай, Куцці, другой, багатай, Куцці, або Шчадрухі (адзначалася напярэдадні Новага года, вылучалася акрамя аграрнай яшчэ любоўнай семантыкай), і трэцяй, Праводнай, або воднай, галоднай, Куцці, святкаванай перад Вадохрышчам. У самім трохкратным паўторы калядных абрадавых урачыстасцей нельга не бачыць магічных у сваёй светапоглуднай аснове захадаў старажытнага чалавека, скіраваных на заклён-замаўленне жадаемага, веры ў чарадзейную моц лічбы «3».

Семантыка калядных абрадаў, атмасфера здзяйснення абрадавых рытуалаў на ўзроўні свяшчэннадзейства, агульны высокі таямніча ўрачысты лад святкавання асабліва першай, перадкаляднай Куцці сведчаць аб вялікай ролі, якую прыдаваў старажытны земляроб калядным святам у лёсе сваёй гаспадаркі, сям'і. Усё ў абрадавых урачыстасцях было ў вышэйшай меры адказна, строга прадпісана асвечанай у стагоддзях традыцыяй. Святкаваць першую (вялікую) Куццю пачыналі пасля стараннай уборкі жытла, мыцця ўсіх сямейнікаў у лазні і, што было не менш важна, не раней, калі насту-

[1] Этнограф С. І. Карскі адзначаў, што Каляды былі для народа і галоўнай вехай у часавылічэнні. Гл.: Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі / Уклад, і камент. А. І. Гурскага; уступ. арт. А. І. Гурскага і А. С. Ліса. Мн., 1990. С. 97.

пала сутонне, а на небе загаралася першая зорка. Усе гэтыя перадумовы-прадпісанні мелі перадусім абрадавы сэнс: да здзяйснення адпаведных момантаў рытуалаў і дасягнення праз іх неабходнай гаспадарчай мэты трэба было адпаведна падрыхтавацца. Сувязь жа пачатку абрадавання з запальваннем першай зоркі, паводле міфалагічнага светасузірання, — умова ўсталявання кантакту з космасам дзеля спраўджання аграрнай варажбы, заклёнаў на ўраджай.

Усё святкаванне Куцці нясе ў сабе такую насычаную знакавую шыфроўку міфалагічных уяўленняў, так многа ўсяго да разумення Каляд як з'явы этнакультуры, што прымушае спыніцца на сабе як мага пільней, падрабязней. Да пачатку Куцці на сакральна адзначаным месцы — покуці на падасланым сене ставіўся накрыты лустай хлеба гаршчок з куццёй, галоўнай абрадавай стравай, што дала найменне ўсёй святочнай урачыстасці, фактычна ўсім тром разнавіднасцям, ад першай, перадкаляднай, да Праводнай. Абрадавым рэквізітам на Куццю было сена, палову якога бралі з-пад гаршка з куццёй і рассцілалі на стале перад тым, як накрыць яго булым абрусам і паставіць абрадавыя стравы: на посную Куццю грыбную поліўку, рыбу ў алеі, бліны, аўсяны кісель... На шчодрую або багатую, Куццю пад абрус клалі жытнюю салому, якую выкарыстоўвалі, як і сена, для аграрнай варажбы з той толькі розніцай, што сена па сканчэнні абрадаў аддавалі жывёле з мэтай магічнага забеспячэння здароўя, плоднасці, а саломай са святочнага стала гаспадар абвязваў фруктовыя дрэвы з надзеяй, што гэты магічны крок паспрыяе ўрадлівасці садавіны[1]. Рытуальная ежа куцця, старанна звараная з ячменных круп каша, на першую, посную, Куццю запраўленая сытой, адыгрывала вельмі важную, атрыбутыўную ролю пры здзяйсненні калядных рытуалаў і мантыю. Па-першае, па ёй варажылі-меркавалі пра самы спрыяльны для яравой сяўбы час: калі першая куцця будзе поўнай, вырасце ў гаршку, то варта раней пачынаць сеяць, калі ж поўнай падыдзе наступная (на Шчодру), то сеяць ярыну варта пазней... Па-другое, з куццёй, часцей са знятым з яе падсохлым вяршком выконвалася ці не кожнае абрадавае дзейства[2]. Па-трэцяе, куццю пакідалі на стале адну пасля таго, як з яго прыбіралі ўсе астатнія стравы: меркавалася, што ёй будуць сілкавацца дзяды — душы памерлых продкаў. Па-чацвёртае, рэшткі куцці назаўтра раніцай аддавалі свойскай жывёле, каровам і авечкам: былі перакананы, што яна ад гэтага будзе здаровай і сытай. Такім чынам, куцці як

[1] Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі. С. 86.
[2] Тамсама. С. 75.

сакранальна-абрадавай страве старажытным землеробам надавалася асобая моц. Вера ж у магічную магчымасць куцці дабратворна ўплываць на чалавека, жывёльны свет, а праз адпаведныя абрады на будучы ўраджай каранілася ў жыццёвым вопыце земляроба-язычніка: кожны год ён назіраў цуд — здольнасць зерня адраджацца ў зямлі, рунець, красаваць, наліваецца і прыносіць плён — стокроць памножаны здабытак хлеба.

Кіраваў абрадавымі акцыямі на Куццю гаспадар. Першы абрадавы акт заклёну — закліканне гаспадаром марозу, у асобных выпадках дзядоў, куццю есці. Даслоўна зварот да марозу гучаў: «Мароз, мароз, ідзі куццю есці, а летам не бывай, па межах не хадзі, яры не губі!» Ён паўтараўся тройчы. У іншых выпадках акт заклінання мае больш старажытную форму, напрыклад: «Мароз, мароз, ідзі куццю есці! Улетку не бывай, а ў зіму прабывай, бо мы будзем цябе біці жалезнымі пугамі!»[1] Натуральна, што ў непасрэдным выкананні (мы маем запіс досыць позні ды апісальна перададзены інфарматарам) рытуал-заклён звароту да марозу гучаў больш імператыўна. У апошнім выпадку, аднак, ён мае адпалохвальны, апатрапеічны магічны сэнс. Рытуал, такім чынам, набываў альтэрнатыўны змест, накіраваны на тое, каб прымусіць прыродную стыхію падпарадкавацца чалавеку. Зварот-заклён, звернуты да марозу як да ўвасаблення стыхіі, небяспечнай для пасеваў, мог гучаць і пластычна (паводле класіфікацыі Я. Кагарава): у ім пагроза спалучалася з улітасціўленнем аб'екта звароту. У такім кантэксце ўладная, імператыўная інтанацыя ўступала месца і іншай, тону ўласкавення. Натуральна, адпаведна змянялася слоўна-стылёвае афармленне рытуалу, хоць элемент запалохвання стыхіі ў ім заставаўся. У цэлым жа праз іншую інтэрпрэтацыю аднаго і таго ж абраду праглядалі ўжо іншы стан душы, іншая псіхалогія: «Мароз, мароз, хадзі куццю есці! Цяпер твая пара, хадзі, марозька. А летам не хадзі, пад калодай сядзі, бо канюхі баронамі задзяруць, а пастухі пужкамі засякуць. Хадзі, марозька, куцця смачная, з канапелькамі!»[2]

Сярод іншых абрадаў, што практыкаваліся на Куццю, у плане генезісу, семантыкі і формы значную цікавасць уяўляюць абрады-дыялогі. Яны выконваліся звычайна гаспадаром разам з гаспадыняй. Пры гэтым часам выдаляліся з хаты (такая была вымога магічнага забеспячэння дзейнасці заклінання) астатнія члены сям'і. Абрад меў на мэце магічнымі сродкамі забяспечыць урадлівасць нівы ў будучым годзе. Даброты, забеспячэнню якіх павінен быў садзейнічаць абрада-

[1] Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі. С. 85.
[2] Каляды ў Сенненскім павеце // Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі. С. 109.

вы акт, падаюцца абагульнена-вобразна або канкрэтызуюцца па кожнай асобна культуры. Знешне абрад нагадваў жанравую сцэну. Гаспадар, тройчы перахрысціўшыся (у язычніцкія часы, відаць, перад гэтым здзяйснялася трохкроць нейкае магічнае дзеянне), пытаўся ў гаспадыні, ці бачыць яна яго. Даўшы адмоўны адказ — «не бачу», гаспадыня імператыўным тонам выказвала пажаданне-замаўленне, якое заключала абрадавую мэту: «Каб жа ты не бачыў за стагамі, капамі, за вазамі, за снапамі свету!» На момант удзельнікі абраду як бы мяняліся ролямі. Ужо гаспадыня пыталася ў гаспадара, ці бачыць ён яе. На адмоўны адказ гаспадыня выказвала як бы мужу ў знешняй форме праклёну заклінанне на ўраджай гародніны. У канцы гэтага абрадавага дзейства, пасля таго, як гаспадыня брала качаргу і штурхала гаспадара, ад чаго ён удаваў падзенне на лаўку, прамаўляўся яшчэ заклён на пасняховае і плённае жніво. Яго вымаўляў гаспадар: «Дай, Божа, каб твае снапы так хутка падалі на ніве»[1]. Дакрананне жалезным прадметам — засцерагальна-ахоўнае магічнае дзеянне, якім дапаўняўся прадуцыравальны ў сваёй аснове абрад-дыялог. Другі калядны абрад дыялагічнай формы сведчыў перш за ўсё аб наданні старажытным земляробам не толькі прадуцыравальнай, але і вялікай апатрапеічнай ролі рытуальнай страве, ужыванай на Куццю: узяўшы ў рукі гаршчок з куццёй, кіраўнік абраду — гаспадар тройчы абыходзіў хату знадворку, затым стукаў у акно і на пытанне гаспадыні: «Хто там стукае?», адказваў: «Сам Бог стукае з цёплай, мокрай вясною, з гарачым небурлівым летам, з сухой і багатай восенню». На гэты «прыход» вышэйшай касмічнай асобы, спрыяльнае гаспадарцы апавяшчэнне гаспадыня павінна была адказаць запрашэннем: «Просім да хаты»[2]. Характэрна высокая ступень абагульнення спрыяльных для земляробчай працы ўмоў, выказаных у абрадзе пры азначэнні пор года эпітэтамі.

На калядныя святы прыпадала багата аграрных варожбаў і прыкмет, якія добра выяўляюць старажытнае светасузіранне, а ў пэўнай меры і паэтычна-вобразны яго аспект. Пасля варажбы аб будучай сяўбе яравых на куцці, згатаванай адпаведна на перадкалядны вечар, Шчадруху і Праводную, гадалі аб будучым лёсе гаспадаркі па сянінах, выцягнутых з-пад абруса на першую Куццю, па зернях, што засталіся на стале пасля ўборкі сена, жытняй саломы. Па даўжыні выцягнутай сяніны, паводле сімільна-магічных уяўленняў (большая ці меншая была, трапляла травінка), меркавалі аб ураджлівасці лёну ў

[1] Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі. С. 90.
[2] Тамсама. С. 89.

новым годзе. У канцы вячэры білі (малацілі) кулакамі па абрусе і па тым, якіх зерняў у сене пасля гэтага выяўлялі больш (чорных ці жоўтых), вырашалі, што лепш уродзіць — грэчка ці яравыя[1].

Цэлы блок аграрных прыкмет, семантычна звязаных з каляднымі днямі, святкаваннямі, разам з земляробчай практыкай па прынцыпу сімільнай магіі (падобнае выклікае падобнае) адлюстроўваў і паэтычна-вобразны аспект архаічнага земляробчага светаўспрымання. Так, шэрань, іней і зорнае неба ў ноч напярэдадні Каляд прадказвалі ўраджай грыбоў, грэчкі, раенне пчол. Калі ж на першую Каляду выпадала шмат снегу, то гэта ўспрымалася як знак на добры ўраджай збажыны. Ясная ноч на Куццю, паводле народных вераванняў, азначала, што будзе добрае надвор'е ў сенакос. Мяцеліца на Вадохрышча — спадзявайся ўраджаю грыбоў, грэчкі і раення пчол[2]. Не пазбаўлена альтруістычнага погляду на прыроду павер'е, згодна з якім на Куццю, як толькі зыйдзе першая зорка, паводле другой версіі — апоўначы, усякае стварэнне валодае чалавечай моваю, або, як кажа этнограф, «прырода думае, гаворыць людскою мовай» (М. Пецюкевіч). Паказальна, што міфалагізаваная народная свядомасць надзяляла жывёл, дрэвы і травы чалавечай моваю яшчэ ў адзін дзень у годзе — на Купалле. Па гэтым даволі адметным павер'і, між іншым, можна меркаваць аб поўнай семантычнай сувязі двух вялікіх старажытных свят: ва ўяўленні даўнейшага чалавека яны складалі дзве кардынальныя вехі часу ў годзе, у жыцці прыроды, космасу.

Гаварыць аб структуры прыкмет і павер'яў праблематычна: жанравая прырода іх блага паддаецца дакладнаму акрэсленню. Тым не менш яны існуюць як самастойныя семантычныя адзінкі, своеасаблівыя мікраэлементы ў агульным каляндарна-абрадавым комплексе, і без іх у поўным аб'ёме зразумець яго сімволіку, атмасферу нельга.

У агульнай структуры каляднай абраднасці сваё месца займала любоўная матыка, якая мела шырэйшы сэнс — імкненне прыпадняць завесу над часам, уведаць свой чалавечы лёс. У адрозненне ад Расіі, дзе любоўныя варожбы адбываліся пераважна на «Крещенский вечор», у Беларусі вечарам дзявочых калядных варожбаў быў пярэдадзень Новага года — шчодрая, або Васілёва, Куцця. Назва «Васілёў вечар» хрысціянскага паходжання. Паводле грэчаскай легенды, Васіль быў земляробам на востраве Крыт. Пазней ён заняў сваё месца ў хрысціянскім пантэоне, быў своеасаблівым патронам земляробства[3].

---

[1] Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі. С. 75, 86, 93.
[2] Тамсама. С. 86, 110, 123, 125.
[3] Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Зимние праздники. М., 1973. С. 316.

Адсюль упамінанне яго ў калядных песнях, асабліва ў шчадроўках, дзе імя Васіль (Васілей) паўтараецца як рэфрэн.

У параўнанні з першай, перадкаляднай, Куццёй, прасякнутай перадусім аграрным клопатам і адпаведна насычанай прадуцыравальнымі рытуальнымі дзействамі, варажбой пра будучы ўраджай, Шчодрая вылучала на першы план іншыя вартасці, перш за ўсё сямейную еднасць: клапаціліся пра род, заклікалі на свята бяднейшых у ім, памагалі парадай або матэрыяльна[1]. А ў цэлым Шчадроўскі (Васілёў) вечар быў вечарам варожбаў. Варажылі ўсе пра долю, але дамінавалі менавіта дзявочыя варожбы. У аснове любоўнай мантыю, як найчасцей акрэсліваюць гэты від варожбаў, ляжыць імітатыўная магія: паводле прынцыпу «падобнае выклікае падобнае». Этнографы зафіксавалі да дваццаці розных матычных беларускіх абрадаў для ўгадвання будучыні. Найбольш характэрныя — «апаланне» паясоў або пацерак. Для гэтай абрадавай акцыі дзяўчаты выбіралі між сабой самую маладую і прыгожую — Апалайніцу, складвалі скручаныя і завязаныя канцом за скрут паяскі ў апалушкі — невялікія начоўкі для ачысткі (прасейвання) збожжа. Абранніца «апалала» складзеныя ў начоўкі (таз) паяскі, а дзяўчаты ціхім хорам звярталіся да святога Апаласа з просьбай прыслаць ім «малойца прыгожага, сокала яснага». Апалайніца шпарка падтрасала апалушкі і некаторыя паяскі падскоквалі ў іх і выпадалі. Чый пояс выпадаў — тая дзяўчына мела надзею на хуткі выхад замуж. Чый жа выпадаў і развязваўся, з той магло здарыцца саромнае няшчасце...[2]

Растоплены воск або волава, якое, паводле сведчання этнографа П. Дземідовіча, як абрадавы рэквізіт даволі часта скарыстоўвалася на Беларусі пры варажбе, вылітыя на ваду, сваёй канфігурацыяй элементаў давалі прастор фантазіі варажбітак, кожная дэталь, фігура расшыфроўваліся як пэўны сімвал: вылівалася штосьці падобнае на саху — спадзяваліся, што жаніх будзе багатым гаспадаром, васковая выява нагадвала меч — тую, на каго варажылі, чакаў суджаны — прыгожы жаўнер. Характэрны пры варажбе на цыне (волава) прыгавор-просьба, з якімі звярталіся дзяўчаты да невядомага, таямнічага міфічнага валадара-знаўца людскіх лёсаў:

Ой, цынка, цыніца,
Ці я буду маладзіца?
Хто прыедзе ка мне ў сваты:
Жаўнер прыгожы ці гаспадар багаты?[3]

---

[1] Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі. С. 117.
[2] Тамсама. С. 119.
[3] Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі. С. 119.

Такім чынам, варожбы праз сваю семантыку, вербальныя элементы даволі непасрэдна выяўлялі і ідэал беларускай сялянскай дзяўчыны, у якім паняцці «хараство» і «багацце» не раздзяляліся. Значнае месца сярод варожбаў займала падслухоўванне гуртам або паасобку размовы пад акном хаты. Для поспеху варажбы трэба было пры гэтым сыпнуць пад акно зерня, проса ці канапель. Даляцеўшае вонкі выпадковае слова «сядзь», «ідзі» і да т. п. вытлумачвалася як знак лёсу: выйдзе дзяўчына замуж, што такім чынам загадвала на будучыню, ці застанецца ў хаце на другі год[1].

Любоўныя мантычныя абрады выяўляюць даволі шырокі круг сюжэтаў і ідэй. Выконваючы іх, вясковая дзяўчына не здавальнялася разгадкай адно сацыяльнага стану і знешнасці будучага мужа, старалася адгадаць яго характар, ці будзе ён мець пашану ў людзей. Так, па кінутым на Шчадруху ў раку ці апушчаным у студню камені, па тым, з шумам ці ціха ён пойдзе на дно, можна было меркаваць, як складзецца сямейнае жыццё[2]. Апоўначы (часавая дэтэрмінаванасць многіх варожбаў. — А. Л.) брала варожка ў куратніку пеўня з курыцай, прыносіла іх у хату, на святло, і па тым, хто з іх першы пачынаў дзяўбці-падбіраць пасыпанае зерне, магла прадбачыць, ці будзе яна весці рэй у сям'і, ці адно падпарадкоўвацца мужу[3]. Лёс варажбою выпытваўся з дапамогай простых прадметаў, аб'ектаў жывой і нежывой прыроды, і браліся яны з блізкага, свойскага свету. Да космасу мантыка не сягала. Аднак і пры зваротах да рэчаў несакральных, побытавых часам дасягалася шырокае абагульненне пры вычляненні паняццяў «шчаслівая» аб «нешчаслівая доля». Напрыклад, уведаць таямніцу свайго лёсу можна было, пайшоўшы на багатую Куццю ў хлеў, у поцемках адшукаць карову і ў залежнасці ад таго, да чаго перш-наперш дакрануліся рукі — галавы, сярэдзіны тулава, хваста, ведаць, шчаслівы, пасрэдны ці нешчаслівы лёс чакае ў будучым. Паняцце «добрай долі» ў варожбах звязвалася з галавой, рагамі жывёлы...

Рэквізітам мантычных абрадаў акрамя паясоў, пярсцёнкаў, воску, волава былі бліны са святочнага стала, рэшткі куцці, якія кладліся пад падушку з надзеяй прысніць суджанага; качарга, з якой варажэя выходзіла ноччу на папялішча, дзе смалілі свінню-каляду, каб па брэху сабакі даведацца, адкуль можна чакаць сватоў; паленні з дрывотні, пералічыўшы бярэмя якіх, па цоту і лішку меркавалі пра лёс. Заканчвалі перадНавагоднюю варажбу дзяўчаты звычайна вылічэннем лёсу

[1] Тамсама. С. 87, 99, 107, 110.
[2] Святочныя дзявочыя варожбы ў Магілёўскай губерні // Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі. С. 78.
[3] Святочныя дзявочыя варожбы ў Магілёўскай губерні // Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі. С. 78.

на тыне: абдымалі некалькі штыкецін (калоў) і лічылі пачаргова — «маладзец» — «удавец». На якое слова прыходзіўся апошні калок тыну, такога адпаведнаму альтэрнатывы «маладзец— удавец» жаніха і маглі спадзявацца[1]. Такія ў цэлым семантыка і вобразны рад любоўных матычных абрадаў.

Жанравая сістэма абрадавага фальклору зімовага перыяду ўключала яшчэ архаічны абходны абрад-прадстаўленне «Ваджэнне казы». Ён уяўляў сабой абрадавае дзейства, што выконвалася невялікім гуртам хлопцаў на чале з павадыром «казы», ролю якой «спаўняў» пераапрануты ў вывернуты кажух, з маскай на твары шчадравальнік. Пры знешняй жанравасці абрадавай сцэнкі з «казой», што выяўлялася ў жывым артыстызме муштроўкі «казы» і дасканалым імправізавана спяванай пры гэтым песні, функцыянальная роля ўсяго абходу і архаічнае сэнсавае ядро тэксту сведчылі аб глыбока старажытным паходжанні самога абраду, арганічнасці ў ім універсальнай ідэі паэзіі земляробчага календара — урадлівасці нівы. Вербальны фрагмент абраду «Дзе каза ходзіць — там жыта родзіць, // Дзе не бывае — там палягае, // Дзе каза нагой — там жыта капой, // Дзе каза рогам — там жыта стогам...» — уласна акт заклёну ўрадлівасці, заснаваны на міфалагізаваным уяўленні аб пладавітай сіле казы і здольнасці яе перадаць гэтую сваю ўласцівасць рэцэптару, у дадзеным кантэксце — ніве гаспадара[2].

Разгледжаныя аграрныя абрады трох начэй — перадкаляднай Куцці, Куцці-шчадрухі і галоднай, або Праводнай, Куцці маюць агульныя атрыбутыўныя элементы: галоўнай рытуальнай стравай на іх з'яўляецца куцця. З ёю гаспадар тройчы абходзіць хату, з той толькі розніцай, што ўвечары перад Вадохрышчам ён яшчэ ставіць на дзвярах сядзібы крэйдай крыжы (трансфармаваны на ўзроўні хрысціянскай свядомасці апатрапеічны знак). Што ж датычыць іншых абрадавых страў, то ад першай, поснай, ідзе своеасаблівае нарастанне сытасці, якой маркіруецца шчодрая Куцця, а затым ізноў посная, або галодная, дэманструе зыход, набор абрадавай ежы сціплы, без ужытку скароміны. На трэцюю, Праводную, Куццю, як і на першую, запрашаюцца мароз або дзяды ў святочнае рытуалізаванае застолле. Такім чынам, абрад заклінання ўраджаю з дапамогай рытуальнай ежы доўжыцца ў часе ад 24 снежня да 6 студзеня ўключна. Калядныя абрады ўключаюць і абрады памінанняў, ушана-

[1] Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі. С. 120.
[2] Булгаковский Д. Г. Пинчуки: Этнографический сборник. СПб., 1890. С. 51.

вання дзядоў-продкаў, ад якіх старажытны чалавек чакаў спрыяння ў сваім зямным клопаце.

Менавіта тры святочныя абрадавыя вечары (яны паўтараліся праз аднолькавы адрэзак часу — сем дзён) канцэнтравалі ў сабе ўсе сімвалічныя дзействы, скіраваныя на забеспячэнне ўрадлівасці нівы як эканамічнай падставы быцця земляробчай сям'і, а таксама магічныя захады для разгадкі будучага лёсу гаспадаркі, індывідуальнага лёсу чалавека. У гэтыя дні сілаю першабытнага творчага ўяўлення стваралася своеасаблівая абрадавая рэальнасць, у якой чалавек шукаў лучнасці з космасам, тагабочным светам дзеля прадаўжэння жыцця. Тры вечары-містэрыі ўяўлялі сабой апорныя нясучыя ўсёй архітэктонікі каляднага свята, урачыстасцей у гонар адроджанага сонца, павароту яго на новы кругабег часу. Астатнія калядныя дні, увесь прамежак часу ад 24 снежня да 7 студзеня, паводле народнага ўяўлення, таксама не лічыліся звычайнымі. У іх забаранялася выкананне шэрагу работ: сячэнне, рэзанне, шыццё, прадзіва і іншыя, а ўсе вечары называліся святымі або крывымі, г. зн. незвычайнымі. Першы калядны вечар (25 снежня) цалкам аддаваўся, прысвячаўся абходам калядоўшчыкаў, а іншыя — ігрышчам: гульням і забавам моладзі. І якраз першы вечар Каляд і святыя вечары, дзе абрадавая рэгламентацыя саступала месца большай свабодзе паводзін удзельнікаў свят, індывідуальнай ініцыятыве, з усёй паўнатой, радасна выяўлялі мастацкую патэнцыю этнасу, эстэтычны аспект традыцыйнай культуры. Абрады складалі ідэалагічную аснову старажытнага свята, своеасаблівую канструкцыю яго духоўнасці. Песні былі субстанцыяй, што выражала ідэалагемы светасузірання земляроба ў паэтычнай форме.

Песні калядных свят — квінтэсенцыя беларускіх калядных урачыстасцей, добры здабытак паэзіі ўсяго земляробчага календара. Калядкі і шчадроўкі, тэксты абрадавых абходаў на першы дзень Каляд і ў пярэдадзень Новага года — дамінантны жанр фальклорнай творчасці зімовага перыяду земляробчага календара.

Функцыянальна, усім сваім ідэйна-вобразным зместам калядкі і шчадроўкі павернуты перш за ўсё да земляробчай сферы дзейнасці чалавека як фундаментальнай. Там чэрпаюць свае сюжэты, вобразы, элементы паэтыкі. Калядныя і шчадроўскія песні — першае звяно ў гадавым абрадавым крузе, пачатым зімовым кругаваротам сонца. Яны адметныя сваім радасным светаўспрыманнем, генетычна-магічнай вобразнай сімволікай, узбуйненнем вобраза чалавека.

У сістэме паэзіі беларускага земляробчага календара калядкі і шчадроўкі ўяўляюць сабой жанрава самастойны, класічны тып народна-паэтычнай творчасці. Беларуская калядная песня тыпалагічна

збліжана з украінскай, у адрозненне ад рускай яна функцыянальна дыферэнцыравана. Дыферэнцыраваная прырода беларускіх і ўкраінскіх калядак і шчадровак дае падставы думаць аб тым, што асноўны іх фонд склаўся не на ўзроўні родавай, а сямейнай абшчыны[1]. Пры тыпалагічнай блізкасці беларускіх калядна-шчадроўскіх песень да аналагічнага абрадавага жанру ўкраінскага фальклору, што ў нейкай меры можа быць абумоўлена і кантактнай зонай (арэал беларускіх калядак і шчадровак, іх генацэнтр непасрэдна прымыкае да Украінскага Палесся і Прыкарпацця як арэала лакалізацыі ўкраінскіх калядак і шчадровак), сюжэтных супадзенняў у двух нацыянальных традыцыях няшмат. Кожная з іх пры нейкіх агульных славянскіх генетычных вытоках здолела набыць яркі рэгіянальны каларыт, дэтэрмінаваны прыродна-геаграфічнымі, гістарычнымі ўмовамі, сфарміраванымі ў іх асаблівасцямі этнапсіхалогіі.

Арганічны характару бытавання, функцыянальнай прыродзе калядных песень полаўзроставы крытэрый іх адрасата пры сістэматызацыі твораў дазваляе вылучыць чатыры тыпы, або групы, калядак і шчадровак: песні, адрасаваныя (ахвяраваныя, згодна з народнай тэрміналогіяй) гаспадару, гаспадыні і дарослым, незамужнім дзецям земляробскай сям'і — паненцы (дачцэ), кавалеру (хлопцу). Паадзінкавыя тэксты, адрасаваныя старэйшаму члену сям'і — бабулі, не складаюць практычна асобнай групы. Большае развіццё яны атрымалі толькі ў валачобных песнях. Асобны тып калядак уяўляе сабой група агульных, функцыянальна недыферэнцыраваных твораў. Яны складаюць своеасаблівы ўступ да вербальнай часткі калядавання як абраду ў цэлым. Уступаючы гаспадарскім і маладзёжным калядкам колькасна, гэта група ў калядным рэпертуары ўсё ж займае досыць прыкметнае месца.

Калядкі агульныя перадаюць передкалядную атмасферу стану соцыуму, святочнае чаканне, асобныя з іх уваходзілі ў «сцэнарый» святых вечароў, ігрышчаў моладзі. Характэрна, што менавіта агульныя калядныя песні даюць міфалагізаваны вобраз Каляды, генетычна заснаваны на касмаганічных уяўленнях старажытнага чалавека. Каляда з'яўляецца ў пярэдадзень Раства: «Яе конічак — ясен месячык, // Яе дужачка — ясна зорачка, // Яе вазочак — з тоўстага лядку, //Яе кажушок — з белага сняжку» (Гілевіч, 1974, с. 13). Каляда выступае апякункай святочных гулянняў. Яна ставіць на сакральна адзначаным месцы — «на стаўпе» дудкі, сама займае таксама сакра-

[1] Чичеров В. Н. Зимний период русского земледельческого календаря XVI-XIX веков: Очерки по истории народных верований. М., 1957. С. 120.

льнае месца — на куце як, магчыма, міфічная кіраўніца ігрышчаў-забаў моладзі.

Асноўны раздзел ядра калядна-шчадроўскіх песень складаюць калядкі і шчадроўкі велічальнага зместу. У. Я. Проп не без падстаў пярэчыць пашыранай у фалькларыстыцы думцы аб тым, што велічанне — з'ява пазнейшага часу, вынік паслаблення магічных асноў абрадаў у вачах іх выканаўцаў. Вучоны лічыць велічанне магічным актам, накіраваным на замаўленне даброт, такім самым, як і заклён[1]. Тэзіс У. Я. Пропа ў нейкай меры тэкстуальна пацвярджаецца словамі беларускай шчадроўкі «Каму спяваем — таму дабро»[2], а галоўнае, правільнасць высновы аўтарытэтнага даследчыка як аб'ектыўнай ісціны пераканаўча раскрываецца пры аналізе архаічнага тыпу велічальных калядак, шчадровак і валачобных песень. Як правіла, старажытныя калядкі і шчадроўкі гранічна лаканічныя сваёй паэтычнай структурай і ў іх пералічваюцца, магічна-вобразна асвячаюцца тыя асноўныя даброты, якіх чакаў ад заклёну выканаўцаў абраду гаспадар: урадлівасць нівы, плоднасць статка, павелічэнне раёў пчол, здароўе і шчасце ўсёй сям'і. У тэкстах, стадыяльна пазнейшых, песенная структура разгортваецца шырэй, кампазіцыя ўскладняецца, уся паэтычная фактура разрастаецца. Аднак і ў такіх велічальных калядках і шчадроўках акрэслена праступае працоўна-магічная першааснова абрадавай творчасці. Гіпербалізаваны ўраджай, з касмічнымі вобразнымі асацыяцыямі («густы-часты ў небе зоркі, гусцей-часцей снапы на ніве, шырок-вялік у небе месяц, шырэй-вышэй стагі ў гумне»), як яго малююць калядоўшчыкі ў вітальнай абхадной песні, меў тыя самыя магічныя мэты, што і заклён, — зрабіць жаданае, вымраенае фактам рэальнасці.

Паўночнабеларуская калядка «Да хадзілі, гулялі калядоўшчыкі», нягледзячы на моманты кантамінацыі ў тэксце, глыбока архаічным вобразам гаспадарскага двара і касмічнымі паралелямі лаканічна аформленага матыву «члены земляробчай сям'і падобны нябесным свяцілам» дае дастаткова падстаў залічыць яе да найбольш старажытнага тыпу калядных песень. Упадабненне гаспадара, яго жонкі і дзяцей нябесным аб'ектам у тэксце калядкі зроблена праз адпаведную вобразную структуру, у якой можна бачыць пэўную схему касмаганічных уяўленняў старажытнага чалавека, а таксама імкненне выканаўцаў рытуалу спраецыраваць сакральны сэнс касмічных аб'ектаў на сям'ю земляроба з мэтай усямернага спрыяння ёй: «Багаты

---

[1] Пропп В. Я. Русские аграрные праздники (опыт историко-этнографического исследования). Л., 1963. С. 53.
[2] Зімовыя песні: Калядкі і шчадроўкі. С. 437.

двор на сямі вярстах на васьмі стаўбах. // Стаўбы тачоныя, пазалачоныя, // Вароцікі сярэбраныя, падваротніцы — рыб'і костачкі, // Зашчэпачкі медзяныя... // На тваім двары стаіць цяром вышэй харом // Ды ў тым цераме тры вакошачкі. // У першым акне — ясны месяц, // У другім акне — ясна сонца, // У трэцім акне — дробны звёзды. // Ясны месяц — пан Іван, // Красна сонца — яго жана, // Дробны звёзды — яго дзеткі»[1]. Сярод іншых калядных песень, адрасаваных гаспадару, — старажытны матыў, дарэчы, вядомы і ўкраінскім шчадроўкам, пра трох песцікаў — сонца, месяц і дождж, шчодра, святочна сустрэць якіх заклікалі гаспадара шчадравальнікі на багатую Куццю ў пярэдадзень Новага года (Зімовыя песні, с. 199-204). У творы паэтычна выяўлена ўсведамленне земляробам залежнасці ад космасу ўсіх даброт, жыцця на зямлі. Матыў «тры касмічныя госці гаспадара» скіраваны на гарманізацыю зямнога бытавання чалавека, яго суладдзя з касмічным светам.

Міфапаэтычнае светаўспрыманне, міфалагізаваная свядомасць — крыніца і стымул паэтызацыі працы ў калядных песнях. У калядках і шчадроўках паэтызуецца літаральна ўсё, што звязана з працай аратага, — ворыўныя прылады, валы, вупраж, насенне[2]. Прадметнасць вобразаў старажытнай песні, высокая мера эстэтызацыі прадметаў, звязаных з будучымі ворывам, сяўбой, стваралі асобую, прыўзнятую атмасферу, рабілі зрокава-адчувальнай перспектыву працы на веснавым полі, спрыялі эмацыянальнай настройцы соцыума на канкрэтнае перажыванне, што і было адной з пабудак калядавання і шчадравання як этнасацыяльнай з'явы.

У асобных калядна-шчадроўскіх песнях створана эстэтычная рэальнасць, цалкам міфалагізаваная ў сваім змесце, наскрозь прасякнутая міфапаэтычным успрыманнем быцця. Мастацкі свет такіх твораў набліжаны да свету чарадзейных казак («У нашага пана двор гараджоны»).

У паадзінкавых песнях Каляд сцісла, гранічна ўзноўлена атмасфера самой рытуальнай вячэры Куцці з яе строгай паважнасцю, пазначэннем іерархіі ўдзельнікаў сакральнай урачыстасці на чале з гаспадаром, што сядзіць «на покуце ўвесь у золаце» («А ў етым даму сам пан гаспадар»).

У поглядах на жыццё, яго перспектывы, сэнс старажытныя каляд на-шчадроўскія песні ўздымаліся да шырокіх абагульненняў. Практычна ў лапідарнай форме выказвалі адносіны да падстаў жыцця,

---

[1] Зімовыя песні. С. 157-163.
[2] У нашага пана, пана гаспадара // Зімовыя песні. С. 205-207.

свайго роду філасофію чалавека працы. Тры радасці, якія звястуюцца калядоўшчыкамі гаспадару ў яго доме, аборы і чыстым полі, — гэта абагульнены вобраз даброт і шчасця, як яго разумеў земляробрабачай (Зімовыя песні, с. 205).

Высокая ступень мастацкага абагульнення ў калядна-шчадроўскіх песнях, адрасаваных гаспадыні. Гаспадыня дома ўзвелічаецца за глыбокую жыццёвую дасведчанасць, мудрасць, гаспадарчую руплівасць («У пана Лявона разумная жана»), Асобна ўслаўляецца здатнасць сялянскай жанчыны да працы не ардынарнай, мастацкай («А чалом, чалом пад акеначкам»).

У прынцыпе ж асноўнай постаццю, творча абмаляванай у калядках і шчадроўках, выступае гаспадар-земляроб у адпаведнасці з роляю і месцам яго, ратая і сейбіта, у сям'і ды і грамадстве ў мінуласці. Ён паказаны мудрым, дбайным, умелым гаспадаром, клапатлівым мужам і бацькам (сюжэт «гаспадар паехаў у Сібір-горад суды судзіць, рады радзіць»). Сам стыль калядак і шчадровак, жанру, эпічнага па прыродзе, надае вобразу гаспадара рысы героя эпічнага: паважнага ў задуме і працы, паводзінах у сям'і. Праз вобраз гаспадара-рабачая абрадавая калядная паэзія мадэлявала ідэал чалавека. Праз яго яна рэалізавала і універсальную, гуманістычную ў сваёй аснове ідэю прэвентыўна паўплываць на будучыню, спрыяць урадлівасці нівы, прыбытку ў доме, здароўю і шчасцю роду.

Калядкі і шчадроўкі, адрасаваныя дачцы і сыну гаспадара, не выпадаюць з агульнай гуманістычнай канцэпцыі абрадавай творчасці. Функцыянальна яны скіраваны на арыентацыю моладзі ў маральнаэтычных падставах жыцця, яго крытэрыях. Дамінантныя ў гаспадарскіх песнях аграрныя матывы ў маладзёжных калядных песнях адступаюць на задні план, амаль знікаюць. На пярэдні план у іх вылучаецца ідэя асабістага лёсу маладога пакалення сям'і. Велічанне — асноўная функцыянальная форма бытавання маладзёжных калядак і шчадровак. У іх далікатна, з пачуццём такту, эстэтычнай меры ўзвышаецца чалавечая асоба. Уласна малюецца ідэал дзяўчыныпаненкі, хлопца, які праецыруеце на канкрэтны адрасат песеннаабрадавага звароту калядоўшчыкаў. У адрозненне ад песень гаспадарскіх, дзе ўслаўленне галавы дома засноўваецца пераважна на магічна-міфалагічным субстраце, матывах заклінання, велічанне ў калядна-шчадроўскіх абрадавых творах, адрасаваных моладзі, носіць больш рэалістычны характар. Яно грунтуецца на псіхалогіі маладога хлопца і дзяўчыны, іх ментальнасці, праявах быту, узятых выбарачна і адпаведна рамантычна-паэтычна падсвечаных. Міфалагічная падглеба ў іх адчуваецца найчасцей у форме сімволікі вобразаў, але

яна, за малым выключэннем, не вылучае з сябе сродкаў сюжэтаўтварэння. Вітальна-віншавальны змест у гэтым відзе твораў засланіў сабою, нават схаваў іх першапачатковую утылітарную абрадавую функцыю — магічна спрыяць моладзі ў выбарах пары адпаведна ідэалу, садзейнічаць шчасліваму выхаду замуж, удалай жаніцьбе. Калядкі і шчадроўкі паэтызуюць у дзяўчыне прыроджанае хараство, годнасць, умеласць у працы, кемлівасць, пачцівасць, сціпласць. У хлопца — як асновавызначальныя рысы маладога чалавека: удаласць, высакародныя адносіны да маці, здольнасць не толькі да звычайнай земляробскай працы, але і да нейкіх высокіх матэрый, напрыклад да дасканалай ігры на скрыпцы або гуслях, годнага слугавання ў караля ў рангу суддзі[1].

Асноўная тэма маладзёжных калядак і шчадровак — тэма будучага замужжа, жаніцьба аб'ектаў звароту абрадавых спевакоў вырашаецца дзякуючы багатаму вынаходліваму сюжэтаўтварэнню і сэнсава-ёмістай вобразнай сімволіцы. Характэрна, і ў гэтым, пэўна, ёсць магічна-абрадавая падаснова, што сімвалы, як правіла, фігуруюць у траістай форме: дзяўчына просіць злотнічка скаваць ёй тры надобкі — залаты персцень, срэбну талерку і мядзяны кубак (Зімовыя песні, с. 273). У калядных песнях, адрасаваных дзяўчыне, часта ўпамінаюцца тры падарункі — пярловы венчык або кован пояс, злат чэрзлень персцень і зялёная сукенка («багатая сукня») — сімвалічныя атрыбуты вяселля (Зімовыя песні, с. 262-264). Калядоўшчыкі вяшчуюць дзяўчыне аб прыездзе да яе абавязкова траіх сватоў (Зімовыя песні, с. 238, 239, 246-251). Прынцып траістасці выкарыстоўваецца і ў кампазіцыйным развіцці тэксту класічнай шчадроўкі, адрасаванай дзяўчыне, «Ой, ясна-красна каліна ў лузе» (Зімовыя песні, с. 256).

Вобраз хлопца ў калядках і шчадроўках часта неаддзялімы ад яго сябра-памочніка каня, што вывозіць малойца з-пад варожых стрэлаў і куль, вязе яго на сімвалічнае паляванне на кунаў — у сваты, неаддзялімы ад таго чарадзейнага сіўца-варанца, які «грыванькаю ўсё поле ўкрые, а вушыцамі ўвесь род пачуе, а вачыцамі ўсё войска агляне...» (Зімовыя песні, с. 177). Сюжэт маладзёжных калядак і шчадровак развіваецца ў сціслых структурных рамках. Стыль паэтычнага выказвання ва ўсіх велічальных калядках і шчадроўках — эпічны. Кампазіцыя засноўваецца на прычынна-выніковым прынцыпе, належыць да амебейнага тыпу, некаторыя, асабліва гаспадарскія, песні будуюцца паводле прынцыпу вылучэння асобнага, што дазваляе

[1] Зімовыя песні. С. 303-306.

адразу акцэнтаваць увагу на персанажы твора, асноўным носьбіце выказанай у ім ідэі.

Усю калядна-песенную творчасць вылучае адметны каларытны прыпеў-рэфрэн, заснаваны на выкарыстанні намінацыі самой святочнай урачыстасці — Каляд і шчодрай Куцці. Прычым словы «Каляда», «Шчодры вечар», «Святы вечар» паўтараюцца двойчы або з дадаткам «добры вечар», «багаты вечар». Гэтым элементам паэтычнай формы беларускія шчадроўкі тыпалагічна ідэнтычныя ўкраінскім[1].

У характары святкавання зімовага сонцавароту праявілася сама дыялектыка жыцця, чалавечай прыроды. З аднаго боку, тры куцці, тры напоўненыя строгімі рытуаламі вечары сканцэнтравалі ў сабе ўсе магічныя акты, дзействы, скіраваныя на замаўленне даброт жыцця, якіх чакаў чалавек ад зямлі і неба. Абходныя песні абрадавых спевакоў эмацыянальна замацоўвалі заклён, варажбу на будучыню, здзейсненыя праз строгія аграрна-магічныя рытуалы. З другога боку, патрэбен быў выхад энергіі, якую тамавалі абрадавыя святчэннадзействы і прадпісанні, патрэбен быў свайго роду катарсіс у абрадаванні, і ён увасобіўся ў гульнях, карагодах, пераапрананні — шырокім разліве радасці, весялосці, так характэрных гэтаму старажытнаму святу ў гонар перамогшага сонца. Менавіта песні калядных ігрышчаў (гульняў, карагодаў, іх умоўна можна назваць трэцяй жанравай групай зімовага каляндарнага цыкла) непасрэдна выразілі амбівалентную прыроду Каляд. Менавіта ў зімовым перыядзе земляробчага календара, у так званыя крывыя (святыя) вечары, была запачаткавана традыцыя песеннага спаборніцтва, гумару, асмяяння, што з асобай сілай праявілася ў час летняга сонцавароту — на Купалле, засведчана ў юраўскіх, талочных, жніўных і іншых каляндарных песенных разнавіднасцях. Ішло ўзаемнае калектыўнае высмейванне хлопцаў і дзяўчат: «Пайшла Каляда калядуючы, да за ёю хлопчыкі жабруючы...» (Зімовыя песні, с. 126, 127). Адбывалася тыповая песенная пікіроўка міжвясковых груп, зусім рэальная ў цёплую пару года, калі моладзь збіралася, кажучы словамі летапісца, «межы сёл» на гулянне. У зімовых умовах гэта магло быць ігрышча ў карчме або ўяўны збор, калі адрасат-антыпод (прадстаўнікі іншага сяла) існаваў толькі ва ўяўленні песеннікаў, і гэтага было дастаткова, каб на яго фоне падкрэсліць сваю перавагу, узвысіцца над апанентамі праз камізм сітуацыі, у якую тыя ставіліся ў песні[2]. Традыцыя маскавання,

---

[1] Колядки та щедрівки: Зимова обрядова поезія трудового року / Упорядкування, передмова і примітки О. І. Дея. Київ, 1965. С. 46-102.

[2] Паэзія беларускага земляробчага календара / Уклад., сістэм, тэкстаў, уступ. арт. і камент. А. С. Ліса; народны каляндар падрыхтаваў У. А. Васілевіч. Мн., 1992. С. 164-165 (далей у тэксце - ПБЗК).

сцэнічных прадстаўленняў распаўсюджвалася на звычайныя на першы погляд тэксты, якія своеасабліва інсцэніраваліся. Так, дыялог ваўка і казы (запіс песні А. Грыневіча ў паўночна-заходняй зоне і братоў Логінаў на Навагрудчыне) набываў артыстызм і дасціпнасць выказвання персанажаў, адметную гумарыстычную малюнкавасць вобразаў, што ў спалучэнні з танцам, падтанцоўваннем, — а ў гульнёвых песнях сінхранізацыя праяўляецца асабліва дзейсна, — давала добры мастацкі эфект: «У канцы сяла да стаіць вярба, // Каляда, да ты Калядзіца! // Да на той вярбе да дзіка каза. // Прыпеў. // Прыйшоў да яе да сівы ваўчок: // Прыпеў. // — Да злезь, козка, да патанцуйма, // Прыпеў. // Да патанцуйма да пажартуйма! // Прыпеў. // — Да не палезу, бо цябе баюся: // Прыпеў. // Калі ў цябе, воўча, вялікія вочы. // Прыпеў. // — Я ў караля быў, усю ноч свяціў // Прыпеў. // Усю ноч свяціў, вочы павялічыў...» Так абыгрываюцца ўсе часткі цела: галава, якую воўк «наклапаціў», судзячы суды ў караля, хвост, размаханы ад таго, што ім замятаў каралеўскія пакоі[1]. Прыём травесці, гумарыстычнага зніжэння вобразаў у песнях калядных вечароў, пашыраўся і на абходныя абрадавыя тэксты. Аднаму гаспадару, «пану Якіму», жартоўныя калядоўшчыкі прадказваюць усякае спрыянне: у яго вароты бачацца ім завешанымі паяскамі і стужкамі — сімваламі вяселля ды знакамі рэальнага яго набліжэння: «званкі звоняць, сваты едуць». У другога, «пана Уласа», на варотах (уваходная брама) — «каўбас лыка, пірагоў века» (такая сакаўная святочная прадметна-рэчыўная вобразнасць). Пры заходзе гурту спевакоў у вароты да трэцяга гаспадара, «пана Янкі», малюецца абразок падрыхтоўкі да Каляд, пададзены ў гумарыстычным кантэксце: «куццю таўкуць, кісель вараць, дзеці плачуць, кіі скачуць...» І гэта сюжэтнае нанізванне гумарыстычных сцэнак доўжыцца.

Раскаванасць атмасферы, у якой узнікла калядна-песенная гумарыстыка, паўплавала на структуру тэксту, асобныя кампаненты яе. Большасць песень калядных ігрышчаў пабудавана паводле прынцыпу палярызацыі, які дазваляе акцэнтаваць, адцяніць нейкія моманты характарыстыкі вобраза, паколькі ў супастаўленні кожная з'ява, прадмет паўстаюць больш акрэслена. Прыпеў «Каляда», які ў паважліва-строгіх абходных абрадавых песнях успрымаецца як настойлівы напамін аб персаніфікаваным свяце, у гульнёвых калядках набыў у адпаведнасці з семантычнымі зменамі іншы каларыт. Рэфрэн «Гэй, Каляда-Калядзіца!» і яго варыянт «Каляда, да ты Калядзіца!» — атрыбутыўная жанравая рыса песень калядных ігрышчаў з выразным

[1] Тамсама. С. 160-161.

знакам асабістых адносін удзельнікаў святкавання да самога свята сонцавароту.

Функцыянальна і жанрава адметную групу твораў святочных калядных вечароў і, як красамоўна засведчыў асобны том песень-цярэшак з акадэмічнай серыі БНТ 1993 года выдання, немалалікую (700 нумароў) складае песеннае суправаджэнне абрадавага ігрышча «Жаніцьба Цярэшкі», лакалізаванага сёння ў рэгіёне паўночнай і паўночна-заходняй Беларусі. Жанравая і мастацкая прырода цярэшак, як і абсалютнай большасці абрадавых тэкстаў, абумоўлена іх функцыянальнасцю. Ігрышча «Жаніцьба Цярэшкі», як сведчыць ужо само яго найменне, мела шлюбную тэматычную скіраванасць, адпаведны асноўнай ідэі сцэнарый і такую ж змястоўную напоўненасць песень. Асноўная маса цярэшак канцэнтравалася на двух галоўных этапах ігрышча: у час «скручвання» ў танцы пар (магічны ў сваёй генетычнай аснове акт, скіраваны на «знітаванне» маладых людзей у адну сям'ю), а таксама ў момант узаемнага пералоўлівання «пажэненых». У цярэшкавых песнях, сцісłых паводле зместу і формы, адбілася своеасаблівае спаборніцтва моладзі ў лоўкасці, дасціпнасці, здатнасці да імправізацыі, уменні валодаць фальклорнай традыцыяй. Семантыка цярэшак вылучаецца ласкавым тонам узаемнага звароту дзейных асоб гульні (бабулечка, дзядулечка, дзедзічка), матывамі заляцання, пабудаванымі на выпрабаванні кемлівасці партнёра, дасціпнасці, тактоўнасці. Цярэшкам уласцівы мяккі, зычлівы гумар, абыгрыванне працоўна-бытавых сітуацый як крытэрыю пры характарыстыцы персанажаў гульні. Тэматыка іх вылучаецца эратычнымі матывамі. У асобных тэкстах падкрэсліваецца абрадавая значнасць старажытнага ігрышча: «Хто Цярэшку жаніць будзе, той у золаце хадзіць будзе!»[1]

Ігрышча-абрад «Яшчур» у адрозненне ад «Жаніцьбы Цярэшкі» — гульня монатэкставая. Вучоныя аднадушныя ў сцвярджэнні яе глыбока архаічнага характару. Б. А. Рыбакоў прататыпам галоўнага персанажа гульні адназначна бачыць хтанічную істоту, міфалагічнага ўладара падводна-падземнага свету яшчара[2]. Сапраўды, сімвалічная вясельна-шлюбная семантыка абрадавай гульні, сакральна адзначанае месца змяшчэння яшчара ўказваюць на генетычна-магічныя вытокі яе: «Сядзі, сядзі, яшчар, // Гэй, нам, гэй! // У залатым крэсле. // Прыпеў. // На ліпавым дзенцы. // Прыпеў. // У руцвяным венцы. // Прыпеў. // Бяры сабе панну, каторую хочаш, // Каторую хочаш, каторую любіш...»[3] З забыццём сакральна-магічнай асновы ішло се-

[1] Жаніцьба Цярэшкі / Уклад. Л. М. Салавей і І. Дэ. Назінай. Мн., 1993. С. 145.
[2] Рыбакоў Б. А. Язычество древней Руси. М., 1988. С. 152-153.
[3] Шырма Р. Беларускія народныя песні: У 4 Т. Мн., 1962. Т. 3. С. 283.

мантычнае зніжэнне вобраза, пераасэнсаванне яго: «Сядзіць, сядзіць яшчар. Ладу, ладу! // У арэхавым кусце. Прыпеў. // Арэшкі лушчыць. Прыпеў. // Вочкамі плюшчыць. Прыпеў. // Парошы точыць. Прыпеў. // Жаніцца хочыць...»[1] Ідэя шлюбовін, пачаткова ўласцівая гульні, захавалася ў тэксце і са стратай ім сакральнай функцыянальнасці.

Увесь фальклорна-этнаграфічны комплекс Каляд узнік на грунце асэнсавання і ўшанавання зімовага сонцавароту як этапнага перыяду ў жыцці прыроды, космасу, чалавека. Святкаванні ў гонар адроджанага сонца, павароту яго на лета клалі пачатак новаму гадавому вытворчаму цыклу, і гэта ў канечным выніку абумовіла працягласць калядных урачыстасцей у часе: яны самыя доўгія, ажно 14 дзён, ва ўсім земляробчым календары. Жанравая разнастайнасць і паэтычнае багацце фальклору зімовага перыяду земляробчага календара былі прадвызначаны менавіта гэтымі рэаліямі жыцця і свядомасці творцаў першага раздзела паэзіі гадавога круга.

У цэлым жа калядны фальклор — багаты ідэямі, паэтычнай формай шматстайны жанравы пласт традыцыйнай мастацкай культуры. У архаічных рытуалах Каляд, абрадавых прадстаўленнях і ігрышчах, знайшоў увасабленне шэраг этнакультурных з'яў, у тым ліку рэліктавага характару. Калядны рытуальна-абрадавы локус вылучаецца высокай ступенню сакралізацыі і актыўнай карнавалізацыяй. Менавіта ў калядных абрадавых сцэнках і ігрышчах узяў пачатак народны тэатр. Паэтыка і стылістыка шэрагу калядна-шчадроўскіх песень выяўляюць выразны эпічны пачатак. Абходныя ж песні Каляд і Шчодрага вечара складаюць класічны набытак нацыянальнай паэтычнай культуры.

**Масленічныя песні, масленкі**. На мяжы зімовага і веснавога песенных цыклаў у сістэме паэзіі беларускага земляробчага календара развіліся песні Масленіцы, або Сырнай нядзелі, якія атрымалі намінацыю ад асноўных абрадавых відаў ежы, ужываных падчас урачыстасцей праводзін зімы, назвы свята. Функцыянальна і тэматычна масленкі ўяўлялі сабой пераходнае звяно ў гадавым крузе песень. Старажытныя генетычныя вытокі масленічных песень слаба праявіліся знешне. Абрадавы субстрат іх дэшыфруецца толькі ў асобных элементах паэтыкі, а больш «чытаецца» ў агульнай танальнасці гучання, характары святочнай урачыстасці. У песнях Масленіцы адчуваецца язычніцкая стыхія ўрачыстасці: стыхія неўтаймаванасці, карнавальнай радасці, непасрэдна выказанай чалавекам, які ўпершыню на прыродзе ў новым гадавым цыкле праз абрад-гульню, магію слова

[1] Романов Е. Р. Белорусский сборник. Вильна, 1912. Вып. 8. С. 125.

далучаўся да нейкай спрадвечнай існасці жыцця. Праўда, у двух-трох тэкстах рытуальна-магічны план пры афармленні паэтычнай думкі выступае адназначна выразна, як вызначальны. Сюжэтаўтваральную ролю адыгрывае ён, напрыклад, у песні: «Ой, топчым мы снег, топчым. // Што з яго мы вытапчым? // Траўку-мураўку на вясну, // А ціхае жыта на лета» (Гілевіч, 1974, с. 55). Асобныя абрадавыя атрыбуты Масленкі паэтычна трансфармаваліся ў песенных тэкстах: «Мы на горушкі пабывалі, пабывалі, // Ай, люлі, пабывалі! // Масленку сустракалі, сустракалі. // Прыпеў. // Сырам гару набівалі, набівалі. // Маслам гару палівалі, палівалі. // Наша горушка катліва, ой, катліва...» (Романов, 8, с. 140). У масленічных абходных песнях (яны лакалізаваліся на этнаграфічнай Міншчыне і, згодна звычаю, спяваліся гуртам дзяўчат пад акном маладзіцы, што нядаўна выйшла замуж) зноў жа згадваўся рытуальны сыр, якому надаваўся магічна-прадуцыравальны сэнс: «Маладзіца, маладзіца маладая! Выйдзі ты к нам на вуліцу, // А вынясь нам сыра, а народзіш сына...» (Бессонов, с. 142). Дарэчы, паводле сведчанняў П. Бяссонава, на Масленіцу як абрадавая ежа практыкаваўся сыр менавіта з казінага або авечага малака, што лішні раз пацвярджае погляд старажытных беларусаў на казу як увасабленне пладавітасці і жывёліну сакральнага статуса.

Масленіца з аднайменных песень набыла рысы персаніфікаванага апатрапамарфічнага вобраза, з якім удзельнікі святкавання ўступаюць у абрадавы кантакт. Зварот песеннікаў да Масленіцы гучыць у памяншальна-ласкальнай форме. Яна паэтычна акрэсліваецца эпітэтамі «катлівая», «каўзуха», паводле звычаю катацца, коўзацца з горак на Масленым тыдні, што дыктавалася абрадавым прадпісаннем. У дачыненні да масленічнай урачыстасці ўжываецца рэдкаснае, практычна унікальнае для свята азначэнне — «шчаслівая»: «Маслінная, шчаслівая, працягніся да Вялікадня!» (Романов, 8, с. 137). Масленіца, такім чынам, выступала ўвасабленнем дабрабыту, сытасці, задаволенасці, абумоўленымі магічна-абрадавымі мэтамі. Адпаведна тэксты поўняцца ўдзячнасцю Масленіцы і адзіным ёй папрокам — за часавую хуткаплыннасць свята: «Мы думалі Маслінкі сем нядзелек, сем нядзелек, ажно Маслінкі сем дзянёчкаў, сем дзянёчкаў!» (Романов, 8, с. 140). Дамінантны для масленічных песень матыў усеагульнай радасці з выпадку свята меў разнастайную форму мастацкага ўвасаблення. Узнёслая ацэнка, паэтызацыя святочнай урачыстасці арганічна пераходзіла ў характарыстыку і самахарактарыстыку яе ўдзельнікаў: «...Нашы горачкі ўсё крутыя, нашы дзевачкі ўсё гуллівы, а малодачкі ўсё смяшлівы» (Шейн, 1874, с. 353).

У гульні пры зборы ўсёй абшчыны слоўныя характарыстыкі аб'ектыўна набіралі форму прытычак, зачэпак, паддражнівання і ў канчатковым выніку афарбоўвалі песенныя выказванні гумарам. Не так часта, як у юраўскіх і купальскіх, у масленках, аднак, выкарыстоўваецца насмешлівае супастаўленне дзяўчатам хлопцаў, песенны сюжэт арганізуецца спосабам антытэзы, палярызацыі[1].

У супрацьпастаўленнях масленічных песень мастачка пераасэнсоўваюцца рэаліі сярэдневяковай рэчаіснасці з яе публічнымі пакараннямі — сцінаннем галавы, павешаннем на шыбеніцы. Танальнасць жартоўных масленак, аднак, не набыла жорсткага характару, формы змрочнага гумару[2]. Вобразныя антытэзы такога кшталту мелі на мэце адно — выгадна адцяніць становішча асноўнага аб'екта сваёй выявы, найчасцей дзяўчат, дасягнуць эфекту камічнага ў паказе хлопцаў.

Іронія на прадметна-бытавым матэрыяле ў масленках набывала даволі вытанчаную форму, псіхалагічны кантэкст: «У нас Маслены дзень... На гары бабы сядзелі, // Кулакамі зямлю прабілі, // — Аб нявестках судзілі. // Адна нявестка шэльма была: // Клець запаліла, ўпроч пайшла. // У той клеці свет дабра: // Саломена дудка мёду была, // Арэхава чашка круп была, // Камарова лытка мяса была...»[3]

Звычаёва-бытавая рэальнасць, а менавіта тая акалічнасць, што Масленіца завяршала Мясаед, значны каляндарны перыяд ад Каляд да запустаў (Вялікага посту), час шлюбавання і вяселляў, абумовіла пашыранасць у масленічных песнях матываў шлюбнай, вясельнай і сямейнай тэматыкі. Ні зместава, ні ў паэтычна-вобразным плане любоўна-шлюбныя і сямейныя матывы масленічных песень не паўтаралі творы аналагічнай тэматыкі пазаабрадавай лірыкі або іншых каляндарных цыклаў. Паэтычная сістэма іх, развіўшыся ў рамках традыцыі Масленіцы, мела свае адметныя рысы, абумоўленыя ўключанасцю гэтых тэкстаў у спецыфічную функцыянальна-святочную сферу менавіта часу прадвесня — праводзін Зімы. Песня шлюбнай тэматыкі, спяваная ў масленічным карагодзе, магла ў апавядальным тоне, з выкарыстаннем вясельных сімвалаў расказаць аб змене дзяўчынай сямейнага стану: «Васіль, Васіль, Васілёчак вывеў рожу з агароду. // Нам Ігнатка ваявода вывеў панну з карагоду. // А зняў панне руцвян венчык, а ўзлажыў шоўкаў чэпчык...» (Бессонов, с. 152-153). Масленка, таксама не без падвышэння годнасці лірычнага героя, магла распавясці пра гэта як факт ці ідэал намёкам, праз дасканалую метафару, заснаваную на рэаліях вясельнага рытуалу расплятання

---

[1] Гілевіч Н. С. Песні народных свят і абрадаў. Мн., 1974. С. 59.
[2] Бессонов П. Белорусские песни. М., 1871. С. 153—154.
[3] Паэзія беларускага земляробчага календара. С. 169—170.

дзявочай касы: «Ёсць у полі талінка, а на талінцы мураўка, // Да на мураўцы конічак, а на конічку сядзельца. // На сядзельцы Андрэйка, на Андрэйку шапачка, // А на шапачцы кветачка, а на кветачцы пчолачка: // А зрушыла росачку на дзевaччыну косачку» (Бессонов, с. 152). У вобразныя кампаненты тэксту, такім чынам, уключаецца часавая канкрэтызацыя: талінка (праталінка) — знак ідучай вясны. Стылёва-вобразная піраміда (выкарыстаны прыём рэтардацыі) завяршаецца не толькі сімвалізацыяй скорага выхаду дзяўчыны замуж, але і ланцужком асацыяцый, з гэтым звязаных: раса — каса — сляза.

У ходзе абрадавых гульняў-ігрышчаў Масленіцы развілася невялікая тэматычная група песень з фрывольнымі матывамі, аналагаў якіх увогуле няма ў іншых цыклах паэзіі беларускага земляробчага календара[1]. Масленкі фрывольнай тэматыкі не выяўляюць сувязі з Сырным тыднем на генетычным узроўні, аднак мастацкая прырода іх, асабліва рытміка і трохстопны памер верша з акцэнтам на апошнім слове ў радку, сведчаць аб залежнасці ад гульнёвай функцыянальнасці. Гумарыстыка беларускіх масленічных песень адметна яшчэ наяўнасцю ў ёй твораў, мастацкі эфект якіх дасягаецца змяшчэннем паняццяў, выкарыстаннем прыёму абсурду. Гэтак званыя песні-перавёртышы, як і фрывольныя, узніклі ў атмасферы карнавальнай раскаванасці, асвечанай традыцыяй. Мяркуючы па асобных элементах паэтыкі песень-перавёртышаў, нават іх лексікі, развіліся яны ў пазнейшы час, калі звычай «шыварат-навыварат» страціў абрадавую ўстановачнасць, асэнсоўваўся як чыстая гульня, артыстычнае выяўленне чалавечай натуры: «У сераду на Масленіцу да на рускія загавіны // Як пабіўся баран з казлом, замуцілася вада з пяском. // Парасёначак яечка знёс, на высокую палічку ўзнёс, // А бязрукі яечка ўкраў і голаму за пазуху паклаў, // Без'языкі «Калавур!» закрычаў...» (Гілевіч, 1974, с. 64).

У тыповых, або кананічных, песнях Масленіцы з'яўляецца, хоць яшчэ і не набывае шырэйшага ідэйна-вобразнага функцыяніравання, вобраз ластаўкі — сімвалічнай вяшчунні вясны. З'яўленне гэтага вобраза ў рытуальных песнях праводзін зімы дэтэрміналася цэнтральнай ідэяй абрадавых урачыстасцей Масленічнага тыдня — прыспешыць, наблізіць прыход цяпла, а таксама было абумоўлена фактам рэальнага надыходу вясны: на поўдні Беларусі ў апошні дзень Масленіцы выходзілі «клікаць вясну»[2].

---

[1] Фрывольныя матывы радзінна-хрэсьбінных песень вынікалі з самога абрадава-этнаграфічнага комплексу сямейных звычаяў. Фрывольныя масленкі некалькімі творамі прадстаўлены ў Беларускім архіве П. І. Кірыеўскага ў ДГМ, ф. 56 і часткова апублікаваны П. Бяссонавым у зб. «Белорусские песни», с. 146-148.

[2] Лозка А. Беларускі народны каляндар. С. 59.

## Тыпалогія і паэтыка веснавых песень

**Гуканне вясны, вяснянкі**. Вясна як асабліва важны этап у жыцці прыроды, вытворчай дзейнасці земляроба, псіхалагічна-эмацыянальным стане чалавека знайшла featuresнабаковы адбітак у веснавым крузе каляндарнай паэзіі, надзвычай цікавым для пазнання народнага светапогляду і эстэтыкі.

Самы вялікі з усіх каляндарных сезонаў лік гадавых свят і прысвяткаў, што прыпадалі на розныя этапы веснавой пары, патрабаваў адэкватнага абрадава-песеннага забеспячэння. Веснавая абраднасць, розныя рытуалы пры рэалізацыі імі асноўнай ідэі земляробчага календара, развіцці яе суадносна з веснавым клопатам сейбіта вызначаліся поліфункцыянальнасцю, разнастайнасцю сваёй тэматыкі. Адначасова яны, выключаючы хіба кіраўскія, у параўнанні з зімовымі, калядными характарызаваліся сціласцю формы. Жанравы склад веснавога перыяду песень земляробчага календара таксама вылучаўся разнастайнасцю і багаццем, своеасаблівай поліфанічнасцю. Беларускі веснавы каляндарна-фальклорны цыкл налічвае больш за дзесяць песенных разнавіднасцей, без мала палавіну ўсіх відаў, груп і падгруп песень гадавога круга. У сістэме абрадавага хранатопа яны размяркоўваюцца наступным чынам: вяснянкі, валачобныя, велікодныя, карагодныя, кіраўскія, мікольскія, веснавая талака, палольныя, траецкія, куставыя, русальныя.

Асаблівую ролю ў духоўным побыце народа, дасягнуўшы высокага эстэтычнага развіцця, адыгралі такія веснавыя песні, як вяснянкі, юраўскія і валачобныя, якія складаюць беларускую фальклорную класіку. Распачыналі веснавы каляндарны цыкл песні-вяснянкі, невялікія вербальна-музычныя творы магічнага зместу, якімі з 1 (14) красавіка, на Аўдакея, месцамі, а з 9 (22), на Сараю, і з 12 (25), на Благавешчанне, паўсюдна ў Беларусі клікалі, «гукалі вясну»[1]. Песні «гукання вясны», паводле зместу, музычнай прыроды і саміх умоў іх выканання, — творы тыпова магічнай скіраванасці. На магічныя вытокі абраду ўказваюць і ўмовы і характар яго выканання. Спяваліся вяснянкі абавязкова з высокіх месц. Калі ў ваколіцы не было ўзгоркаў, дзяўчаты ўзбіраліся для гукання вясны на гуменныя стрэхі. Набліжэнне да аб'екта звароту павінна было, паводле міфалагічнай свядомасці, аблегчыць кантакт выканаўцаў абраду з космасам. Гэтай жа мэце, здаецца, павінен быў садзейнічаць і спосаб вядзення голасу: паўтарэнне ў канцы кожнага радка песні-заклічкі працяжна выгук-

[1] Романов Е. Р. Белорусский сборник. Вып. 8. С. 142.

нутага воклічу «Гу!» У чуйным веснавым паветры загуканне, паўторанае пасля кожнага прапетага рэчытатывам радка, рабіла ўражанне падобнага рэху водгуку. Натуральна, што такі мэтэаралагічна абумоўлены эфект мог успрымацца, успрымаўся чалавекам, схільным да адушаўлення прыроды, як знак пачутасці яго просьбы-літання, кінутай у неба. Што да зместавага напаўнення вяснянак, іх палкага прызыву-заклінання, звернутых да персаніфікаванай Вясны з просьбаю прыйсці, адрадзіць зямлю, то яно цалкам вытрымана ў магічным ключы. Слоўная форма вяснянак-заклічак гранічна лаканічная, сэнсавыя абагульненні шырокія і датычылі галоўнага ў жыцці земляроба:

Благаславі, Божа, зіму замыкаці,
На жытачка род, на статачка плод,
Людзям на здароўе.[1]

Паводле народных вераванняў, увосень зямля засынае на зіму, «замыкаецца» да вясны; птушыны вырай, адлятаючы ў цёплыя краі, за мора, забірае з сабою лета. «Узвіжанне лета замыкае, ключык шызая галачка за мора панесла», — сведчыць беларуская міфалогія[2]. Наступленне вясны ў міфалагізаванай свядомасці старажытнага чалавека звязвалася не толькі з вяртаннем птушак з выраю, але і непасрэдна залежала ад яго. Першапрычына, такім чынам, мянялася месцам з вынікам, наступствам. Пры гэтым міфапаэтычнае ўяўленне спарадзіла метафарычны вобраз залатых ключоў, якімі нібыта «адмыкаецца» лета і «замыкаецца» зіма. Прылёт птушак з далёкіх краёў, наступленне цёплай пары года асацыіраваліся непасрэдна з вынасам з-за мора прадстаўнікамі арніталагічнага свету залатых ключоў і «адмыканнем» лета. Пры трансфармацыі міфа ў песню семантыка яго захоўвалася ашчадна, цалкам. Тэкст набываў форму звароту, просьбы-літання да сізай галачкі, ластаўкі, жаўранка, гускі (у рэгіянальных адменнікаў аб'ектам звароту магла быць і пчала) вылецець з-за мора і вынесці чарадзейныя ключы для «замыкання» зімы і «адмыкання» лета. Пры гэтым структура вяснянкі была гранічна сціслай, толькі ў адпаведнасці з законам жанру мог быць уведзены паўтор ключавога слова, радок, сэнсава ўзмоцнены прыпевам:

Ты, пчолка ярая,
Ты вылець з-за мора.
Ой, ляло, ляло,
Ты вылець з-за мора,
Ты вынесі ключыкі,

---

[1] Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб., 1887. Т. 1, ч. 1. С. 126.
[2] Лозка А. Беларускі народны каляндар. С. 166.

Ключыкі залатыя,
Ой, ляло, ляло,
Ключыкі залатыя,
Адамкні лецечка,
Лета цёплае...[1]

Міфалагічныя вытокі мае і сюжэт вяснянкі «зіма спіраецца з летам», які, аднак, распрацоўваецца шырэй, мае варыянт гумарыстычнай афарбоўкі (Веснавыя песні, с. 101-102).

З некалькіх вобразаў-увасабленняў, створаных каляндарнай паэзіяй, персаніфікаваны вобраз Вясны — выяўленча самы яскравы і каларытны. Ён арганічна ўзнікае ў заклічках, звернутых песеннай абшчынай да Вясны ў час абрадавага спаткання жаданай госці. У разумова-зрокавым успрыняцці выканаўцаў абраду «гукання вясны» яна паяўляецца з нябліскіх краёў, едучы на прыладах-сімвалах земляробчай працы — «на сошачцы, на бараначцы». У сваёй песеннай выяве, як і ў рэчаіснасці, Вясна паўстае ў дынаміцы, дзеянні, клапатаркай і памочніцай земляроба. У гэтай сваёй іпастасі яна хранала-гічна апярэджвае з'яўленне ў валачобных песнях вобразаў апосталаў, апекуноў-памочнікаў земляроба. У веснавых песнях намаляваны, менавіта намаляваны (гэта слова з выяўленчай сферы тут найадэкватней сэнсу), сімвалічны, вельмі прывабны знешні выгляд, партрэт Вясны, генетычна заснаваны на магічных уяўленнях і пабудках:

Едзіць вясна, едзіць
На залатым кані,
У зялёным саяні,
На сасе седзячы,
Сыру зямлю аручы,
Правай рукой сеючы,
А смыком скародзячы...[2]

Асноўная маса вяснянак акцэнтуе ўвагу на дабротах, прынесеных вясною ўсім узроставым групам сельскай абшчыны. Паэтычна-вобразны эквівалент даброт, дараваных вясною, увасоблены лапідарна, сімвалічна, пластычна-зрокава. Вясна-красна нясе-дорыць «маладачкам — па бердзечку, красным дзеўкам — па вяночку, старым бабам — па прызбачцы, маладым мужчынкам — па плужочку, старым дзядам — па кіёчку, малым дзяткам — па яечку, а хлопчыкам — па пужаньцы...»[3] Характэрна: даброты вясны ў абрадавай песні трактуюцца не столькі як выгоды, звязаныя з веснавым абнаўленнем

[1] Паэзія беларускага земляробчага календара. С. 175-176.
[2] Паэзія беларускага земляробчага календара. С. 175-176.
[3] Веснавыя песні / Склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей; склад. муз. часткі В. І. Ялатаў. Мн., 1979. С. 115-124.

свету, колькі як клопаты-абавязкі ўсіх членаў сельскай абшчыны. Пры такім аптымістычным у сваёй аснове ракурсе бачання быцця нават аб'ектыўна сумны малюнак спустошанасці сялянскай гаспадаркі на час вясны, што было ў пэўным часе тыпова, не выглядае панылым, а ўстае прасветленым, без ценю скаргі, якая б была апраўдана ў такім сацыяльным кантэксце. У песнях перад абліччам самой Вясны паэтычна канстатуецца, што яна «з пунькі сянцо вынесла, з току салому вытрасла, з клеці зярно вымела», або гаворыцца яшчэ шырэй сацыяльна абагульнена: «прынесла бясхлебіцу, бяссоліцу, адну свірэпіцу»[1]. Пры крайняй лаканічнасці кананічных тэкстаў вяснянак паэтычна-вобразнае асэнсаванне даброт, дарункаў вясны ў іх набыло значнае развіццё. Абрадавы гурт канстатуе такія прынесеныя вясной дарункі, як «бохан хлеба, ступа солі», дзяўчатам — «паўтара прута золата» і абавязкова галоўнае, на перспектыву для ўсіх — «буйнае жыта на лета, ядрану грэчку на восень»[2].

Такім чынам, жанравая дынаміка веснавой каляндарнай паэзіі відаць ужо на такой яе разнавіднасці, як песні «гукання вясны». Зыходна магічна-абрадавы матыў вяснянак пра даброты-дары вясны атрымліваў не толькі сацыяльную скіраванасць, але і гумарыстычную інтэрпрэтацыю праз супрацьпастаўленне дарункаў хлопцам і дзяўчатам (Веснавыя песні, с. 113, 118, 130-131). Пераклічка песеннай абшчыны з прыродай, вясной выпрадуктавала і кананічна-абрадавы сюжэт «вясенчына дачка шые-вышывае ў садзе сарочку». Шыць-вышываць сарочку — дзеянне сімвалічнае, сімвалізуе каханне, падрыхтоўку да вяселля, замужжа. Функцыянальна-абрадавая роля дачкі самой Вясны не зусім выразная. Мае яна пэўныя міфалагічныя рысы. Як слушна заўважыў яшчэ Я. У. Анічкаў, гэта такое ўвасабленне, якое «не паднялося... да вышыні вобраза боства»[3]. Вобраз яе нагадвае іпастась-вобраз з іншай міфалагічнай пары — «Купалінка — купальчына дачка». У адным і другім выпадку дочкі ў пэўнай меры падзяляюць функцыі іх матак Вясны і Купалкі быць апякункамі дзявочага лёсу. Адсюль і дамінантны матыў песень пра вясенчыну дачку — падрыхтоўка да выхаду замуж — жыццёва актуальны для дзявочай часткі абшчыны. Рэалізуецца ён у рамках рытуальнай песні-заклічкі. Аднак у асобных варыянтах тэксту заўважаецца паслабленне абрадавай устаноўкі на паважны рытуальны тон. І ўсё ж, хоць размова ў ёй ідзе пра каханне, твор не пераходзіць у разрад лірыкі. Гэта можна сцвердзіць на большасці кананічных абрадавых сюжэтаў. Хоць абрадавая песня

[1] Веснавыя песні. С. 110.
[2] Тамсама. С. 114-115.
[3] Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. Ч. I. С. 117.

не ёсць абсалютна застылая ў сваім развіцці, але канона яна мусіць трымацца, бо за пэўнай яго гранню пачынаецца разбурэнне. Выказаным тэзісам не хочам сказаць, што той пласт лірыкі ў сціслым сэнсе слова, які існуе ў кожным каляндарным цыкле, зусім не звязаны з абрадава-песеннай асновай яго. Некаторыя тэмы, творы рытуальнага плана маглі быць шырэй распрацаваны, у пэўнай меры лірызаваны. Але лірыка ў поўным сэнсе гэтага слова ў межах каляндарнай песнятворчасці, у тым жа веснавым перыядзе, узнікла тады, калі чалавек звяртаўся, прамаўляў да Вясны не ад імя грамады абрадавых спевакоў, а ад сябе, выказваў уласныя рэфлексіі на абнаўленне прыроды. Асобныя вяснянкі дазваляюць убачыць, як у паэтычным слове пачынаецца адыход ад рытуальна-магічнага і на яго зыходнай асновязі набірае сілу пачатак асабістага, індывідуальнага, лірычнага.

Моцным імпульсам для лірычнага выказвання ў фальклоры, як аб гэтым сведчаць некаторыя вяснянкі, была прырода. Веснавое абнаўленне зямлі давала чалавеку магутны стымул для душэўных перажыванняў, фігуральна кажучы, пабуджала ў душы яго паэта. Калектыўна выказаныя выканаўцамі абраду «заклікання вясны» пачуцці радасці, захаплення, а яны добра выяўлены ў самой сугестыўнай форме выражэння, не вычэрпвалі ўсяго душэўнага зараду, прынесенага вясной грамадзе і асабіста кожнаму чалавеку. Патрэба індывідуальна выказацца ўзнікла аб'ектыўна, але адначасна і спантанна, яшчэ на фоне агульнай абрадавай дэманстрацыі пачуццяў. Пазбаўленыя сугестыі лірычныя выказванні перадавалі перажыванні індывідуума, родава, сацыяльна звязанага з абшчынай, яе клопатамі. Яны ўжо нясуць у сабе праз асобу адкрыццё чалавекам свету, хоць элементарныя, але і асабістыя дачыненні да матухны-прыроды: «Вясна наша вясёлая — гу! // Развесяліла зямлю, ваду — гу! // Зямлю, ваду, мяне, маладу...» (Веснавыя песні, с. 149); «Я ж радзенька, што вясна прыйшла. // Я ж, молада, каля жыта пайшла. // Расці ж, жыта, каранiстае, // Каранiстае, каласiстае. // Каб у трубы пакачалася, // Каб я, молада, нажалася...» (Веснавыя песні, с. 152).

Сведчаннем узмацнення лірычнага і эстэтычнага пачатку ў веснавых песнях, пэўна, можа быць і адлюстраванне прыроды ў іх. Як і сам поступ вясны, замалёўкі, малюнкі яе ў веснавой народнай паэзіі характарызуюцца экспрэсіяй, перадачай дынамікі вясновых змен: «На вясну пакрасло, а зіму панясло, гэй, да зіму панясло» (ПБЗК, с. 180); «Рынулі рэкі, рынулі аж да Ганначкі пад сені...» (ПБЗК, с. 181); «Ой, вясна мая, вясёлая, // Развесяліла ўсе горачкі, // Ўсе горачкі, усе горачкі-даліначкі, даліначкі...» (Веснавыя песні, с. 148). Ёсць тэксты, хоць гэта не тыпова для фальклору ў цэлым, дзе створана шырокая

карціна паэтапнага адраджэння прыроды вясной: «Ой, выду я на вулачку, бычкі бушуюць, // Юр'я, Юр'я, бычкі бушуюць, // Бычкі бушуюць, бо вясну чуюць, // Юр'я, Юр'я, бо вясну чуюць. // Зашумелі рэчкі, ляды паплылі, // Юр'я, Юр'я, ляды паплылі. // Зачарнела зямліца, бо пааралі, // Юр'я, Юр'я, бо пааралі. // Зазелянела бяроза, бо папукалася. // Юр'я, Юр'я, бо папукалася. // Завесялела дубрава, пташкі спяваюць, // Юр'я, Юр'я, пташкі спяваюць. // Зазелянела даліна, квяткі зацвілі, // Юр'я, Юр'я, квяткі зацвілі...»[1] Пазбаўленая дынамікі выява пейзажу набыла эпічную абагуленасць і адпаведную эпічнай інтанацыі танальнасць. У цэлым жа сродкамі паэтыкі веснавой каляднай песні створана шырокая панарама абуджэння зямлі і яе абнаўлення, убачаная вачыма земляроба.

Вяснянкі — толькі прэлюдыя да таго магутнага акорда песнятворчасці, які прагучаў на самае вялікае гадавое свята вясны — Вялікдзень і вядомы пад назвай валачобныя песні. Творчасць абрадавых спевакоў-валачобнікаў, што, паводле пракаветнай традыцыі, увечары першага велікоднага дня гуртам у 5-8-15 чалавек абходзілі двары з вітальна-віншавальнымі песнямі, складае ў эстэтычным плане вяршыню паэзіі беларускага земляробчага календара. Паводле жанравай прыроды валачобныя песні эпічныя. У адрозненне ад тыпалагічна блізкіх ім калядак імі шырэй ахоплены розныя праявы жыцця земляроба, пластычна-вобразная сістэма, структура іх больш развітыя. Асобныя валачобныя тэксты налічваюць звыш двухсот вершаваных радкоў. Валачобныя песні — самы значны складнік нацыянальнай адметнасці беларускай каляндарнай паэзіі, беларускага фальклору ў цэлым.

Абрадавая семантыка Вялікадня сведчыць перадусім аб генетычнай сувязі яе з універсальнай ідэяй фальклору земляробчага календара аб ураддівасці нівы, плоднасці статка як жыццядайных асновах сям'і, прадаўжэння роду. Адметнай рытуальнай ежай Вялікадня было чырвонае яйка, сімвалічны носьбіт жыццёвага пачатку. Поклад яго ў гаршчок з насеннем, нарыхтаваным для сяўбы, і выстаўленне на святочным стале побач з іншымі стравамі павінны былі, згодна з архаічнымі вераваннямі, стымуляваць рост збажыны[2]. Сэнс велікоднай мантыкі заключаўся ў высвятленні перспектыў новага прадуктыўнага года: ясны ўзыход сонца, яго «ігра» на небе, за якой сачылі з узвышаных месцаў — стрэхаў, званіц, звеставалі, паводле старажытных уяўленняў, добрыя ўраджаі і, наадварот, хмарнасць, ветранасць

---

[1] Паэзія беларускага земляробчага календара. С. 237.
[2] Pietkiewicz Cz. Wielkanoc na Białorusi // Ziemia. 1932. N 3. S. 73.

— недарод. Вестунамі лёсу гаспадаркі сяляне, па сведчанню Шпілеўскага, успрымалі валачобнікаў яшчэ ў XIX ст., бачылі «таямнічую сувязь паміж прыходам іх і станам гаспадарчых работ і прыбыткаў у надыходзячую вясну і лета»[1]. Вераванні, звязаныя з прыходам валачобнікаў, самы архаічны пласт валачобных песень, сведчаць, што абрадавы абход валачобнікаў на Вялікдзень, у пярэдадзень палявых работ, у старажытныя часы быў актам магічным, накіраваным на забеспячэнне поспеху ў найадказнейшую для земляробаў пару, калі, згодна з народным мудраслоўем, дзень год корміць. Мелі на мэце валачобныя песні, і з асаблівай нагляднасцю гэта дэманструе каронны іх сюжэт «цуда ў двары гаспадара», і перадачу шматвекавога земляробчага вопыту, народных агранамічных ведаў. Вобразна, паэтычна праз святы-ўвасабленні, вобразы патронаў земляробчых свят, як зазначыў яшчэ Я. Тышкевіч, народ «увасобіў усю навуку земляробства»[2].

Выконвала валачобная песня і ролю эмацыянальнага стымулятара ў жыцці земляроба: малюючы ўражлівыя, заснаваныя на міфалагічным светасузіранні карціны будучага ўраджаю, радаснай, плённай працы на ніве, самавітай руплівасці на ёй апекуноў-памочнікаў земляроба Юр'я, Міколы, Пятра, Іллі... яна актывізавала яго дух, пабуджала да гаспадарчай дбайнасці.

Валачобная песнятворчасць класіфікуецца, паводле полаўзроставага прынцыпу яе адрасата, на песні, адрасаваныя гаспадару, гаспадыні, незамужняй дачцы, нежанатаму сыну ў сям'і, бабулі. Творы, прысвечаныя прадстаўнікам асобных сацыяльных груп — арандатару, карчмару, удаве, самастойных тыпаў валачобных песень не складаюць.

Вядучая ідэя каляндарна-абрадавага фальклору — магічнае забеспячэнне гаспадарчага дастатку сям'і земляроба як падстаў яго быцця, існавання ў пакаленнях валачобнымі песнямі, падобна як і каляднымі, рэалізавалася ў творах, адрасаваных асноўнай постаці ў земляробстве — галаве сям'і, гаспадару. Пры пэўным структурным падабенстве з калядкамі і шчадроўкамі гаспадарскія валачобныя песні — эстэтычна вышэйшая ступень фальклорнай эпікі. Магчыма, гэта звязана з большай арэальнай распаўсюджанасцю валачобнай традыцыі ў межах пражывання беларускага этнасу, большай актыўнасцю яе бытавання як у цэнтры, так і на перыферыі этнічнага масіву. Але гэта вытворнае з першапрычыны.

[1] Шпилевский П. М. Волочебники в Витебской губернии // Русский дневник. 1859. № 101.
[2] Tyszkiewicz E. Opisanie powiatu Borysowskiego. Wilno, 1847. S. 392.

Вышэйшы ўзровень развіцця валачобнай творчасці ў Беларусі па сутнасці абумоўлены нацыянальным менталітэтам, залежным у сваю чаргу ад геаграфічнага, этнапсіхалагічнага і сацыяльнага фактараў жыцця этнасу ў стагоддзях. Велічанне гаспадара (у старажытнасці магічна-прадуцыравальныя і апатрапеічныя мэты ў дачыненні да лёсу гаспадаркі, сям'і земляроба) выражалася ў ідэалізацыі яго сядзібы, паэтычна-вобразная выява якой вызначаецца тыпова эпічнай дэталізацыяй і носіць рысы міфалагічнай паэтыкі.

Экспазіцыя гаспадарскіх велікодных песень, як правіла, шырока распрацаваная. Яна ўключае выяву збору валачобнай дружыны на абход двароў, самахарактарыстыку спевакоў, асабліва ўважлівая да тапаграфіі размяшчэння сядзібы гаспадара, да якога звяртаюцца з песняй. Велічанне гаспадара ў песні пачыналася з ідэалізацыі яго двара. Гаспадарскі двор, па магчымасці суадносячы з рэальнасцю, вядома, валачобнікі паказвалі размешчаным «на крутым беражку», «на пагорачку, на падмурачку», «між азёр стаіць» — абавязкова на выгодзе. Характарыстыка двара, падвор'я ў валачобных песнях выяўляе магічныя светапоглядныя асновы іх зыходнай функцыі. Пры адлюстраванні знешняга выгляду двара земляроба ў валачобнай песні досыць часта выкарыстоўваюцца элементы архаічнай паэтыкі магічнай семантыкі: «вакол двара жалезны тын, мядзяны вароты, падваротніца — бела рыббя косць». Але выразна праяўляецца тэндэнцыя і да рэалістычнай яго абмалёўкі, без зніжэння ўзроўню паэтычнасці: «твой дварочак, як вяночак, тынам тынен дубовенькім, цісовенькім». Каб падкрэсліць багацце і самавітасць выгляду двара, а малюнку яго ў эстэтычным плане надаць закончанасць, часта выкарыстоўвалася такая бытавая рэалія, як вуллі, пчаліныя сем'і: «Кругом Тына вуллі стаяць, // Вуллі стаяць, пчолкі гудуць, // Пчолкі гудуць, у палёт ідуць...» Трэба сказаць, што міфалагічны субстрат у карціне земляробскага двара не зацяняе асобныя рэалістычныя рысы яго паэтычнай выявы: у нечым істотным яна ўяўляе досыць рэалістычны малюнак-накід сялянскай сялібы, якой яна магла быць яшчэ ў XVI ст., калі па праву Уставы на валокі кожны сялянскі дом мог узяць у валоданне 21-23 гектары зямлі, а пятля прыгону яшчэ не паспела зацягнуцца на шыі земляроба так удушліва, як гэта стане пазней. Вобраз гаспадара ў валачобнай песні ствараецца на фоне яго гасподы, выява якой ужо сама па сабе сімвалізуе такія гаспадарскія рысы, як дбайнасць, працавітасць, мудрасць. Пры стварэнні вобраза земляроба ў песнях выкарыстоўваецца некалькі сюжэтных калізій. Самая пашыраная і, дададзім, арганічная — гэта зборы і выправа гаспадара на агледзіны нівы. У эстэтычным плане вобраз гаспадара-

земляроба валачобных песень цалкам засноўваецца на канонах эпічнага жанру. Ён выбудоўваецца на павольнай, «шырокага дыхання» эпічнай інтанацыі. Як кожны аб'ект выявы ў эпіцы, ён адлюстроўваецца праз дэталізацыю, паслядоўнае нарошчванне прадметнавобразнай кансістэнцыі, аж пакуль яна не перарастае ў бачную пластычную карціну, вобраз выяўленча-адчувальны, цэласны, значны. Праз адпаведную эстэтычную арганізацыю матэрыялу, асэнсаванага на ўзроўні міфалагічнай паэтыкі, постаць гаспадара ў валачобнай паэзіі вырастае да маштабу героя класічнага эпасу:

А ці дома, дома пане Іване?
Хоць жа ён дома — не акажацца:
У новай каморы прыбіраецца,
Адзяе майткі гарнатовыя,
Абувае боты казловыя,
Апранае шубу сабалёвую,
Адзяе шапачку баброву ю,
Выводзіць каня вараненькага,
А кладзе сядло залаценькае,
Садзіцца, едзе ў роўнае поле,
У роўнае поле ды к свайму жыту.
А яго жыта ядраністае,
Ядраністае, каласістае,
К адной мяжы нахілілася,
Свайму гаспадару пакланілася.[1]

Нават у тых валачобных творах, дзе земляроб не выступае суб'ектам дзеяння, адно з'яўляецца сведкам «цуда» ў сваім двары, прысутнічае на зборы і выправе на працу гадавых свят і прысвяткаў, вобраз яго прыкметны дзякуючы эпічнаму ўзбуйненню. Апошняе дасягаецца не толькі апісаннем самавітых збораў земляроба на выезд у поле, але і падкрэслена пачцівым зваротам валачобнай дружыны да гаспадара («слаўны мужу пан Сымоне», «слаўны мужу над мужамі»), пашанотным наказам яму «падняць руку да бяленькую, адчыніць акно цісовае, абалоначку крышталёвую». Стварэнню вобраза, семантычна і выяўленча значнага ў валачобных песнях, спрыяе першнаперш эпічная інтанацыя, якая дыктуе адпаведны ўклад паэтычнага радка, адметны вобразна-выяўленчы лад усяго тэксту.

Шырокае эпічнае поле для дзейнасці міфічных апекуноў і памочнікаў земляроба, для паэтызацыі працы на зямлі прадстаўляе класічны валачобны сюжэт «працоўны народны каляндар». У фалькла-

---

[1] Валачобныя песні / Склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей; склад, муз. часткі В. І. Ялатаў. Мн., 1980. С. 92.

рыстыцы з лёгкай рукі Адама Багдановіча пашырылася думка аб вельмі раннім паходжанні сюжэта «праява ў двары гаспадара». Папярэднікамі дзейсных у творы хрысціянскіх святых, што паводзяць сябе на ніве як ратаі, сейбіты ды жнеі, гіпатэтычна называліся язычніцкія земляробчыя боствы, духі[1]. Аналіз варыянтаў песні, а па колькасці іх яна нашмат пераўзыходзіць любы валачобны сюжэт, дае падставу сцвердзіць, што ўзнікненне яе адносіцца не да пазагістарычных часоў і нават не да ранняга сярэднявечча, а да сярэдзіны II тысячагоддзя н. э., калі хрысціянскі светапогляд стаў дамінуючым у грамадстве, а ў асобных сваіх палажэннях патрапіў падлегчы стыхійна-матэрыялістычнай інтэрпрэтацыі. Твор вылучаецца унікальнай кампазіцыяй. Яна развіваецца ў строгай адпаведнасці, паслядоўнасці з прыходам і зменай аднаго другім каляндарных свят, у выніку чаго ствараецца разгорнутая карціна змен пор года і адэкватная кожнай пары працы земляроба. Кампазіцыя песні ў цэлым, выявы паэтызацыі прыроды і працы — дынамічныя:

Святое Ражство наперад пайшло,
А патом таго й Новы гадочак,
Новы гадочак павёў радочак...
А патом таго святы й Ізбор,
Святы й Ізбор — пагнала снег з гор,
Снягі зганяець, воды пускаець.
А патом таго святы й Аўдаксй,
Святы Аўдакей сохі скіпаець.
А патом таго святы й Аляксей
Лемяшы істрыць і сохі путрыць.
Благавешчанне зарываець
Вараным канём, залатой сахой...
А патом таго святы й Юр'я,
Святы Юр'я ездзець на кані
На сівенькім, на пляснівенькім,
З неба з'язджаець, з Богам гукаець:
— Божачка мой, падай жа ключы
Усё земляныя, пазлачаныя
Адамкнуць зямлю, выпусціць расу,
Выпусціць расу на красну вясну...[2]

---

[1] Богданович А. Е. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов. Гродно, 1895. С. 108; Нікольскі Н. М. Мітолёгія і абрадавасць валачобных песень. Мн., 1931. С. 238; Грынблат М. Я. Каляндарна-абрадавая паэзія // Беларуская народная вуснапаэтычная творчасць. Мн., 1967. С. 64.
[2] Валачобныя песні. С. 112.

Адметная з'ява ў валачобных песнях — момант пераадолення канфесійнага падзелу беларускага этнасу: у сюжэце «працоўны каляндар» у залежнасці ад асяроддзя бытавання аднолькава функцыяніруюць вобразы апосталаў-свят праваслаўнага і каталіцкага сінкліту (Валачобныя песні, № 72, 82, 83, 86, 89, 92).

Вобразы хрысціянства — Бог, апосталы, успрынятыя міфалагізаванай народнай свядомасцю ў стыхійна-матэрыялістычным аспекце як апекуны, заступнікі земляроба, постаці, па свайму вобліку эпічнага складу, надаюць вобразнай сістэме валачобнай паэзіі прыкметную эстэтычную адметнасць. На ідэі дзейнага, на ўзроўні сакральна адзначаных аратых і сейбітаў, умяшання святых патронаў земляробства ў лёс сялянскай гаспадаркі заснаваны каронны, найбольш мастацка прадуктыўны валачобны сюжэт «працоўны каляндар селяніна», або «цуда ў двары гаспадара». Вобразы небажыхароў з вялікай эстэтычнай аддачай скарыстаны традыцыяй валачобніцтва для рэалізацыі цэнтральнай тэмы валачобнай паэзіі — паэтызацыі земляробскай працы.

Побач з вобразам галоўнай постаці ў земляробстве селяніна-гаспадара вобраз гаспадыні ў валачобных тэкстах — перадусім увасабленне мацярынства. Жанчына-маці велічаецца абрадавымі спевакамі перш-наперш як прадаўжальніца роду, ахоўніца хатняга ачага. У адпаведнасці з уласцівай эпічным формам асваення рэчаіснасці стрыманай манерай выпавяду яна ўхваляецца, падвышаецца за тое, што нарадзіла трох сыноў: пашнічка, бортніка і краўчыка, у вобразах якіх тыпізаваны асноўныя, на народны погляд, вытворцы-работнікі, прадстаўнікі найбольш фундаментальных прафесій у мінулым («На першы дзень Вялікадня», «Слаўная пані чараватая»).Творча вырашаны ў кантэксце эпічнай традыцыі, заснаванай на міфапаэтычных уяўленнях, сюжэт «жонка гаспадара — мудрая дарадчыца мужа» дадаў некалькі істотных характарыстычных штрыхоў да вобраза сялянскай жанчыны, як ён створаны ў валачобна-песеннай практыцы («А чый то двор на гары стаіць?», «Чыя жана гаспадыня?», «А ў нашага пана-гаспадара»).

Эпічную жанравую прыроду валачобнай песнятворчасці непасрэдна, наглядна выяўляюць тэксты, адрасаваныя нежанатаму сыну гаспадара, хлопцу-панічу. Выяўляюць перадусім у сюжэтных сітуацыях, што мадэліруюць жыццё маладога мужчыны паводле ўзору-ідэала. Бел малойчык трымае ў аблозе горад турчаніна або проста сярэднявечнае места, малады малойчык на паляванні сустракае міфалагічных памочнікаў у сваёй будучай жаніцьбе, хлопец шкадуе не ўсё затанулае на жалезным мосце стада, а аднаго каня-варанца, які «грывай неба

падпірае, капыцікам камень разбівае, а вочанькамі зоранькі шчытавы.» Такія і да іх падобныя сюжэтныя калізіі дазвалялі валачобнікам разгарнуць эпічнае апавяданне, стварыць паэтычна-яскравае палатно эпічнага зместу з акцэнтам на галоўным героі, слоўна-пластычнай выяве такіх рыс яго характару, як удаласць, мужнасць, годнасць...

У матывах валачобных песень, адрасаваных паненцы (дзяўчыне), як прыярытэтная распрацоўваецца тэма будучага лёсу дзяўчыны. Задача сюжэтаўтварэння ў гэтай функцыянальнай разнавіднасці валачобных тэкстаў канцэнтруецца на калізіях, звязаных са шчаслівым выхадам велічанай замуж за годнага яе жаніха. Адсюль у песнях, прысвечаных валачобнікамі паненцы, дачцы гаспадара, і павышаная ўвага да яе суджанага, ідэалізацыя яго вобраза. Абрадавыя «ўспявальнікі» выступаюць своеадменнымі вестунамі лёсу дзяўчыны. Словамі песні яны вяшчуюць аб прыбыцці з хвіліны на хвіліну таго, каго яна так жадае. Ідэал жа каханага, будучага мужа велічанай, акрэсліваецца такімі эпітэтамі, як «нетутэйшы, загранічны», «вельмі слічны», «багаты». У асобных тэкстах, дзе велічанне адбываецца па найвышэйшых мерках, сцвярджаецца думка, што роўным велічанай можа быць толькі каралевіч (Валачобныя песні, с. 307-310).

Мастацкі свет валачобных песень, адрасаваных дзяўчыне, рамантычна прыўзняты, асабліва густа «населены» сімвалічнымі вобразамі абрадава-магічнай арыентацыі, шлюбна-вясельнага прызначэння: пярловы венчык, залаты персцень, срэбны кубак, шоўкаў каберац — толькі асобныя з іх. Аналагічна таму, як у вобразнай сістэме хлапцоўскіх валачобных песень на сюжэтаўтваральным узроўні сімвалічную ролю адыгрывалі чарадзейныя памочнікі бел малойца — міфічны конь, сокал, арол, змейка, куна, зыходную ролю ў кампазіцыйнай арганізацыі матэрыялу песень, адрасаваных дзяўчыне, набыў міфалагічны вобраз чарадзейнай вярбы, што «верхам у неба ўпірае», — сімвалічны вобраз Дрэва Сусвету («А ў пана Антона сярод двара», «Да ў гародзе на пераходзе» і інш.). Менавіта ў песнях, адрасаваных жанчынам, маці-гаспадыні і дачцы-паненцы, аддаецца перавага сюжэтам, якія дазваляюць мастацка выявіць кемлівасць, умеласць гераіні твора, асноўнага вобраза яго. Вобразны рад валачобных, звернутых выканаўцамі абраду да моладзі, асабліва дзяўчыны, уключае многа знакаў-сімвалаў як агульна-фальклорнай паэтыкі, так і ўласна валачобнай.

Кодам ідэі веснавога адраджэння прыроды, жыцця з'яўляюцца прыпевы валачобных песень. Самыя тыповыя з іх — «Вясна красна на ўвесь свет!», «Яснае сонца ў ваконца!», «Да зялёны явар, вінаград!», а таксама хрысціянізаваны іх адменнік «Хрыстос васкрос, Сын Божы!»,

паўтораныя хорам валачобнікаў за кожным радком (пунктам) песні, праспяваным салістам (пачынальнікам), неслі пэўную сэнсавую нагрузку, сігналізавалі пра падзею падзей, узмацнялі эмацыянальны лад тэксту, яго мажорную танальнасць. Канцоўкі валачобных песень, багатыя і яскравыя сваёй імправізацыйнасцю, канцэнтруюць у сабе многа інфармацыі: аб характары самой валачобнай паэзіі як песнях «старасвецкіх», аб асобным часе іх рытуальнага выканання («проціў лета ўрадлівага, проціў года шчаслівага»), аб саміх валачобніках. У своеасаблівых наддатках да канцовак, рацэях, у канцэнтраванай вобразнай форме знайшоў выказ закадзіраваных рыс беларускай нацыянальнай ментальнасці: на генетычным узроўні адлюстраваныя шчырасць, зычлівасць народнага характару, схільнасць да рамантычнага ўспрымання прыроды, космасу, чалавека, працалюбства, імкненне да змірнасці. Зычэнні валачобнікаў ахоплівалі ўсю жыццёвую сферу і лёс чалавека, пашыраліся на блізкіх і далейшых родных, сяброў, прыяцеляў і суседзяў адрасата песні. Пажаданні кшталту «На доўгі век, на добры быт!», «Жыці-быці, жыта звазіці, дачок аддаваці, сыноў жаніці», «Быць здаровым, як зімой вада, вясёлым, як вясна-красна, багатым, як восень!» ёміста перадавалі станоўкі душэўны лад абрадавых спевакоў-віншавальнікаў, самога народа-земляроба і паэта, неслі гуманістычны зарад спрыяльнасці і жыццесцвярджэння.

Валачобныя песні, як ні адзін з каляндарна-абрадавых жанраў, прасякнуты духам дабрыні, зычлівасці, чалавекалюбства. Гэтыя высокія духоўна-маральныя якасці ўвасоблены стваральнікамі валачобнай паэзіі з нейкай касмічнай усёахопнасцю і прасветленасцю.

Валачобная паэзія — сапраўдная скарбніца-перахоўніца беларускага слова ў першародным багацці і харастве яго семантыкі, усіх паняційных, сэнсавых ды фанетычна-марфалагічных і сінтаксічных нюансаў. Гісторыка-пазнавальная і эстэтычная каштоўнасць песнятворчасці беларускіх валачобнікаў выходзіць далёка за рамкі традыцыйнай нацыянальнай духоўнасці. Яна належыць да набыткаў сусветнай культуры, творчасці рангу грэчаскіх аэдаў, творцаў рускіх былін, украінскіх дум, фінскіх рунаў.

У двух фальклорных традыцыях — балгарскай і беларускай найяскравей развіўся ды захаваўся такі від каляндарна-абрадавых песень, як юраўскім. У аснове матываў іх ляжыць міфалагічны субстрат. Юраўскія песні звязаны з глыбока архаічнымі ўяўленнямі, закадзіраванымі ў абрадах старажытнай земляробчай урачыстасці, свята Юр'я, якое адзначалася 23 красавіка па ст. ст. і было прысвечана першаму выгану ў поле свойскай жывёлы, абрадаваму абходу жытняй руні на ранішняй зары і гульням моладзі на ўлонні нівы з

усходам зары вячэрняй. Згодна з язычніцкімі ўяўленнямі, Юр'я лічыўся ахоўнікам-памочнікам земляроба і апекуном звяроў. Пазней міфалагічная постаць Юр'я, змадэліраваная паводле язычніцкага светасузірання, была функцыянальна пераасэнсавана ў духу хрысціянства. У народнай свядомасці, аднак, замацоўваўся архетып, які ўзнік на раннеміфалагічным узроўні мыслення. Юраўская абраднасць, звязаная з першым выганам жывёлы ў поле, а менавіта яна складае галоўную частку фальклорна-этнаграфічнага комплексу архаічнай урачыстасці, мае выразна ахоўна-магічную скіраванасць. З прычыны асаблівай ролі свойскай жывёлы як цяглавай сілы ў гаспадарцы і пастаўшчыка асноўных прадуктаў харчавання сям'і першы выган яе ў поле на гадавы выпас быў у вачах старажытнага земляроба актам у вышэйшай меры адказным і адпаведна рытуалізаваўся.

Тройчы здзейснены гаспадаром рытуальны абход выпушчанай на дзяннік (унутраны двор перад хлявамі) жывелы з грамнічнай свечкай і яйкамі на талерцы, абкурванне гаспадыняй дамашняга статка святаянскімі зёлкамі ды націранне ёю персяў і крыжа кожнай буйной жывёліны воскам грамнічнай свечкі, падкладанне пад парог хлява замкнутага замка і, нарэшце, удар асвечанай на Вербніцу галінкі вярбы кожнай жывёлінкі, уключаючы авечак (апошні магічны акт быў прэрагатывай пастуха), — усё гэта магічна-атрапеічныя дзеянні, накіраваныя на захаванне статка ад паморку, дзікіх звяроў, благога вока. Некаторыя элементы рытуалаў першага выгану на пашу (вывернуты кажух пад парогам хлява, яйкі пры абходзе статка і пакладзеныя пад парог, праз які праганяецца жывёла) мелі прадуцыравальную магічную семантыку[1].

Абход нівы з пакіданнем па краях поля рэштак ежы велікоднага стала быў таксама магічнай акцыяй ахоўнага характару: гэтым спадзяваліся засцерагчы пасевы ад фалу. Прыкладанне каравая ў рунь пры абходзе нівы на Юр'я, «слуханне», «што кажа жыта» (для гэтага прыкладаліся вухам да зямлі ўскрай поля), — наглядныя праявы аграрнай варажбы, неад'емнай часткі абрадаў на працягу ўсяго гадавога працэсу вырошчвання хлеба. Міфалагічная семантыка юраўскіх песень, прысвечаных першаму выгану жывёлы на пашу, хоць і абапіраецца на магічна-абрадавы субстрат, у цэлым значна шырэй яго.

Адметнасць, жанравую своеасаблівасць юраўскай паэзіі надаюць перадусім два матывы. Першы — матыў магічных ключоў (у песнях

---

[1] Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. Т. 1, ч. 1. С. 165-171; Крачковский Ю. Ф. Быт западно-русского селянина. М., 1874. С. 125-129.

яны фігуруюць як залатыя або земляныя), якімі адмыкаюцца жыватворныя сілы зямлі. Вобраз залатых ключоў, «ключыка залатога» ўжо функцыяніраваў у вяснянках. У юраўскіх песнях ён атрымаў новую эстэтычную інтэрпрэтацыю, перш-наперш праз зварот да самога Юр'я (Юрая) з наказам устаць рана, узяць ключы, адамкнуць зямлю, выпусціць расу. Пераважна імператыўная форма звароту да патрона земляробства і апекуна жывёлы лішні раз сведчыць аб магічна-абрадавых вытоках кананічнага юраўскага сюжэта. У асобных адменніках песня гучыць рытуальна, як заклён на будучы ўраджай:

Юры, уставай рана,
Адмыкай зямлю,
Выпускай расу
На цёплае лета,
На буйнае жыта,
На ядраністае,
На каласістае![1]

Такім чынам, і праз ключавы вобраз юраўскіх песень праходзіць асноўная ідэя каляндарнага фальклору — ідэя ўрадлівасці нівы як асновы, зарукі добрай будучыні. Выражаецца яна, як правіла, у форме заклінання.

Другі атрыбутыўны матыў юраўскіх тэкстаў, таксама выказаны ў імператыўнай форме, звязаны з абрадавай абумоўленасцю выгану статка на пашу. Ён мастацка рэалізуецца з дапамогай другога міфалагічнага вобраза юраўскіх песень — Юр'евай маці. У песні сцвярджаецца: Юр'ева маці, ходзячы па гарах (а яны ў старажытных асацыіраваліся з небам), адмыкае зямлю, выпускае расу, на якую і заклікаюцца жанкі выганяць кароўкі, «каб былі малочны, цяляты няўрочны». Так непасрэдна пераасэнсоўваецца ў песні міфалагічнае ўяўленне аб цудадзейнай уласцівасці юраўскай расы ўплываць на прадуктыўнасць статка і засцерагаць маладняк ад сурокаў.

Даволі частае ўпамінанне ў тэкстах юраўскіх песень побач з Юр'ем Міколы тлумачыцца часавай блізкасцю гэтых двух стараагарных святаў і функцыянальнай тоеснасцю абодвух іхніх патронаў.

Пры высокім працэнце ў рэпертуары Юр'я тэкстаў рытуальных, строга абрадавага характару, даволі значнае месца ў ім займаюць песні жартоўныя. Сустракаюцца рытуальныя, пераведзеныя ў гумарыстычны план, новы кантэкст. Асноўнае ж ядро юраўска-песеннай гумарыстыкі ўзнікла ў працэсе гульняў моладзі на ўлонні руннага поля. Як і на Купалле, на Юр'е адбывалася песенная пікіроўка хлопцаў і

[1] Веснавыя песні. С. 159.

дзяўчат. У юраўскіх жартоўных шырока выкарыстоўваецца кампазіцыйны прыём антытэзы, які дазваляе ствараць камічныя сітуацыі, супрацьпастаўляць адну групу моладзі другой паводле працавітасці, нагляднасці, розуму яе прадстаўнікоў і рыс антыподнага характару — схільнасці да гультайства, неахайнасці, някемлівасці. Вобразная сістэма гумарыстычных юраўскіх песень уключае некалькі адэкватных іх зместаваму напаўненню пераасэнсаваных рэалій: перадусім Юр'евага каня, папярэдніка Янавага каня ў купальскіх песнях, гаручы сыры бор, асовае карыта. У юраўскай гумарыстыцы пазначыліся асобныя матывы, якія пазней атрымаюць шырэйшую эстэтычную распрацоўку ў жартоўных купальскіх песнях. У гумарыстычных юраўскіх песнях — часты зварот да Юр'я, у асобных тэкстах імя Юр'я ўключана ў прыпеў («Ніваю, Юр'я, ніваю!»). Відавочна, гульні моладзі на Юр'я пры маладым жыце некалі мелі утылітарна-абрадавы сэнс: успрымаліся як стымулятар яго росту, урадлівасці. Пацвярджэннем такога меркавання можа быць фрагмент архаічнага тэксту з жартоўнай юраўскай песні: «Дзе наша Юр'е хадзіла, // Там наша жыта ўрадзіла, // А дзе наша Юр'е юравала, // Там наша жыта красавала» (Веснавыя песні, с. 171).

Жанравая адметнасць юраўскіх песень абумоўлена функцыянальнай спецыфікай Юр'евага дня як абрадавай урачыстасці першага выгану жывёлы на пашу, заклінання ўраджаю, нарэшце, усім комплексам уяўленняў, з гэтым звязаных. Адсюль вынікаюць дзве лініі іх тэматычнага развіцця — жывёлагадоўчая і аграрная, а таксама пэўныя фармальна-паэтычныя асаблівасці тэкстаў. У цэлым песенны рэпертуар Юр'я вылучаецца значнай удзельнай вагой у ім песень рытуальных, строгай арганізацыяй слова ў вершаваным радку, скупой і выразнай выяўленчай палітрай.

Песні веснавых карагодаў. Паводле зместу, багацця паэтычнага матэрыялу і жанравай ёмістасці (карагоды, як вядома, уключалі ў сябе элементы драматычнага, музычнага і харэаграфічнага мастацтва), беларускія танкі практычна патрабуюць асобнага, самастойнага даследавання. Разам з тым яны — арганічная, інтэгральная частка беларускай каляндарна-абрадавай традыцыі; па гэтай прычыне патрабуюць высвятлення іх жанрава-эстэтычнай прыроды менавіта ў сістэме календара. Тым больш што значная колькасць карагодаў у сваіх вытоках мела утылітарнае абрадавае прызначэнне. У свой час фалькларысты схільныя былі лічыць веснавыя танкі за адзіную гульнёва-песенную разнавіднасць ва ўсім этнічным беларускім календары. Рэпрэзентатыўнасць веснавых танкоў-карагодаў, іх колькасць засланялі сабой той факт, што карагодная творчасць развівалася і ў межах

іншых каляндарных перыядаў, пачынаючы з калядных свят, так званых крывых вечароў. Натуральна, веснавая пара года ў параўнанні з іншымі была найбольш прыдатнай як у прыродным, так і сацыяльным планах для ваджэння карагодаў. Ладжанне танкоў на адкрытым паветры не абмяжоўвала выканаўцаў у прасторы, дазваляла ў поўнай меры рэалізаваць усе магчымасці сінкрэтычнага жанру і свае патэнцыяльныя здольнасці. Далёка не ўсе веснавыя карагоды генетычна, функцыянальна звязаны з абрадам. Большасць іх развілася ў ходзе ігрышчаў і мае пераважна любоўна-шлюбную тэматыку. Сказанае, аднак, не азначае, што паасобныя з гэтых карагодных тэкстаў не мелі некалі беспасрэднай сувязі з пэўным абрадавым дзействам. Так, танок «Валадар» утрымлівае не толькі характэрны дыялог, які наглядна сведчыць аб яго любоўна-шлюбнай функцыі, але і паасобныя вобразныя атрыбуты вясельнай абраднасці. Гэта на першы погляд фрагмент тыповага вясельнага дзейства з этапа сватання. Па сутнасці ж карагодны дыялог сціслы, насычаны сімвалічнымі паняццямі, адпаведнай лексікай. Упамінанне вясельна-абрадавай атрыбутыкі ў тэксце — лішняе сведчанне таго, што такая гульня, прадстаўленне мелі на мэце падрыхтоўку моладзі да важнай падзеі, пераломнага моманту ў яе жыцці:

Валадар, валадар, адчыні варота!
— А хто там крычыць?
Ой, а хто там крычыць?
— Князева слуга.
— А по шчо вона?
— Красак на вянок.
— А каго радыты?
— Князева дытя.
— А ў чым воно лежыць?
— У золотом крэслі.
— А чым покрыто?
— Чырвоным сукном.
— А чым повезлы?
— Сіўцем-варанцем.
— А шчо нам дастэ?
— Бочку мядочку.[1]

Уключэнне танка вясельнай тэматыкі ў кантэкст каляндарнага фальклору было прадыктавана практыкай вяселляў, чарговы сезон якіх, згодна са старажытнай традыцыяй, пачынаўся з Вялікадня,

---

[1] Довнар-Запольский М. В. Песни пинчуков. Киев, 1895. С. 48.

захопліваў Сёмуху і працягваўся да Пятрова паста — пачатку касавіцы: абымаў сабой адносна вольны ад вялікіх работ час.

Архаічныя рысы нясе ў сабе лінейны карагод «А мы ляда праталі, праталі», вядомы ва ўсіх трох усходнеславянскіх этнакультурных традыцыях. Упамінанне адной з найстарэйшых земляробчых культур — проса, лядавага спосабу апрацоўкі зямлі і сама семантыка тэксту — сведчанні даўняга паходжання карагода. Змест песні, выказаны ў дынамічных пытаннях аднаго рада моладзі (дзяўчат) і такіх жа адказаў другой групы (хлопцаў), вышыхаваных у супрацьстаячую лінію, заключае сімвалічны сэнс. Акадэмік Карскі не без падстаў зрабіў вывад, што разгляданы карагод адлюстроўвае выбар нявест і, магчыма, іх куплю як старажытную форму жаніцьбы[1]. У цэлым тэкст дэманструе дасканалую гульнёвую форму, узор амебейнага тыпу кампазіцыі: «А мы ляда праталі, праталі, // Зялёная наша елачка, жоўты цвет. // А мы проса сеялі, сеялі. // Прыпеў. // А мы проса вытапчым, вытапчым. // Прыпеў. //А як жа вам вытаптаць, вытаптаць? // Прыпеў. // А мы коней выпусцім, выпусцім. // Прыпеў. // А мы коней спаймаем, спаймаем. // Прыпеў. // А мы коней выкупім, выкупім...»[2]

Ярка выражаную аграрна-абрадавую функцыянальнасць і семантыку мае комплексны карагод «Ваджэнне стралы (сулы)», запісаны некалькімі фалькларыстамі-філолагамі і этнамузыколагамі ў сучасным яго бытаванні на Гомельшчыне, заходняй Браншчыне і паўночна-ўсходняй Украіне. Практычна ў этнакультурным плане гэта адзін рэгіён, у свой час каланізаваны радзімічамі і северанамі, якія, паводле слоў летапісца Нестара, «один обычай имя-хут». Генетычны цэнтр арэала абраду — міжрэчча сярэдняга цячэння Сожа і Бесядзі[3]. Абрад «ваджэнне стралы» называлі яшчэ праводзінамі вясны і адмыканнем лета. Яго выконвалі найчасцей на Ушэсце падчас першага выхаду на агледзіны жыта якраз у пару яго калашэння. «Ваджэнне стралы» ўяўляе сабою разгорнутае ў часе (па сведчанню В. Я. Гусева, працягваецца да шасці гадзін) абрадавае дзейства з выкананнем рытуалаў прадуцыравальнага і апатрапеічнага характару. Выкананне абраду характарызуецца масавым шэсцем радамі (па 12-14 чалавек) дзяўчат з песнямі па вуліцах сяла да месца збору ў цэнтры, на скрыжаванні дарог, працяглым (гадзіны на паўтары) ваджэннем карагода, разыгрываннем карагоднай сцэнкі «Дрёма», затым падзелам

[1] Карский Е. Ф. Белорусы. Т. 3, вып. 1. С. 157.
[2] Радченко З. Гомельские народные песни. СПб., 1888. С. 34-35; Косич М. Литвины-белорусы Черниговской губернии, их быт и песни // Живая старина. СПб., 1901. Вып 2. С. 258.
[3] Ліцвінка В. Д. Песенька мая харошая, захаваю цябе... // Мастацтва Беларусі. 1987. № 5. С. 67-71.

танка на два кругі, з якіх першы выконваў песню «Я скакала, я плясала», а другі — «Наша вуліца была шырокая», нарэшце, спыненнем абодвух кругоў і спяваннем (пры апушчаных руках) «Стралы», пасля сумесным, усеагульным выкананнем «крывога танка» — змейкаю і пры камандзе «сходціся усе, пойдзем у жыта!» выправай на поле. Асноўная частка абраду выконвалася, як правіла, ускрай нівы[1]. Адбываўся магічны акт — «пахаванне стралы»: прыгінанне карагодніцаю пучка каласоў да зямлі, закопванне дробных прадметаў: завушніц, грабеньчыкаў, шпілек, у лакальнай традыцыі — каласкоў. Паралельна ішло качанне па полі (карпаганічная магія) «старца» і «старчыхі» (не выключана, персаніфікаваных дзядоў, продкаў-заступнікаў, якія былі сярод карагоднікаў) з мэтай набрацца жыццядайнай сілы зямлі і спрыяць росту маладога жыта. Семантыка ж асноўнага тэксту «ваджэння стралы» мела выразна ахоўны характар, часта гучала як заклінанне — «Ой, не бі, страла, добра малойца». Відаць, першасны апатрапеічны сэнс карагоднай песні, скіраваны на ахову ад маланкі, што было вельмі актуальна насупраць лета, з часам страчваўся. Тым часам генезіс стралы — сімвала маланкі, перуна — наўрад падлягае сумненню. Адпаведна зыходная функцыянальная роля абраду як ахоўнага, засцерагальнага ў дачыненні чалавека, будынкаў і самой нівы відавочная.

Большасць беларускіх карагодных песень, як заўважыў яшчэ ў свой час Я. Ф. Карскі, мае бытавы, любоўны або сямейна-бытавы характар. Дэталёвы аналіз сукупнасці іх не ўваходзіць у задачу дадзенага даследавання. Разгляд жа паасобных, больш архаічных узораў дазваляе сцвердзіць, што ў цэлым карагодныя (танковыя) песні ўнеслі сваю спецыфічную змястоўную і стылёва-вобразную афарбоўку ў сістэму жанраў паэзіі земляробчага календара, абумоўленую сінкрэтычнай прыродай і адметнай функцыянальнасцю танкоў-карагодаў у духоўным жыцці этнасу. Гульнёвая форма карагодных песень рана засланіла сабой іх абрадава-утылітарную прыроду, самі генетычныя вытокі. Кампазіцыйная будова карагодных тэкстаў вызначаецца дынамікай, рытмаарганізацыя радка — выразнасцю, лаканізмам музычнай фразы. Семантыка сімвалічных вобразаў карагодных песень тоесна сімволіцы абрадавай творчасці як такой.

Карагоды, якія працягваліся ад Вялікадня да Ушэсця, шэсць тыдняў, перыяд часовага адхлання палявых работ, у духоўным жыцці даўнейшага беларуса змянілі абрады і песні познавеснавыя. Такое

---

[1] Гусев В. Е. Вождение «стрелы» («сулы») в Восточном Полесье // Славянский и балканский фольклор. М., 1986. С. 63-73.

азначэнне, паводле часавай дамінанты, атрымалі ў носьбітаў народнай традыцыі, а затым і ў фалькларыстыцы песні траецкія (сёмушныя), куставыя, русальныя. Да іх прымыкае, супадаючы па часе бытавання, невялікая група песень палольных. Нізка гэтых твораў, тэматычна абмежаваных любоўнымі і сямейнымі матывамі, мае акрэслена лірычны характар. Прыкметных, менавіта абрадава-жанравых, рыс палольныя песні не выяўляюць, а толькі лішні раз сведчаць пра функцыянальна-эстэтычную тэндэнцыю беларускага каляндарнага фальклору не абмінуць у сваёй жанравай сістэме, эстэтыцы ніводнай з'явы, што мела месца ў працоўным календары земляроба.

Сваё спецыфічнае месца ў сістэме паэзіі беларускага земляробчага календара займаюць талочныя песні, выкліканыя да жыцця старажытным звычаем калектыўнай працоўнай узаемадапамогі — талакой. Талокі былі вядомы многім народам, прынамсі ў славяна-балцкім рэгіёне, але песенны суправад іх захаваўся далёка не ва ўсіх. Традыцыйна талокі ззываліся для выканання найбольш цяжкіх відаў працы, тых, што патрабавалі значных сілавых намаганняў, такіх, як вывазка гною на поле, дажон жыта, мянне лёну, адбудова хаты пасля пажару ці іншай стыхійнай бяды... У талоках вельмі наглядна праявіліся высакародныя рысы народнага характару, народнай этыкі: імкненне не пакінуць чалавека ў бядзе, у час прыйсці на дапамогу, выручку. Гэты глыбокагуманістычны аспект народнай свядомасці асабліва пераканаўча выяўлялі менавіта сітуацыйныя талокі, якія адбываліся ў тых выпадках, калі якраз на гарачую пару прыпадала, здаралася няшчасце — захворваў гаспадар або ўвогуле сям'я траціла зусім свайго кармільца. Аўдавелай жанчыне, асірацелай сям'і вёска грамадой скошвала сенажаць, адбудоўвала хату, і пры гэтым талачане адмаўляліся ад звычаёва прынятага падчас талакі частавання, талочнага застолля.

Этнолагі (К. Фалюцінскі, М. Анімеле) падзялялі талокі паводле полу іх удзельнікаў на мужчынскія і жаночыя. Найпаўней характар талок, аднак, на нашу думку, выяўляе сезонна-вытворчы падзел іх на веснавыя, летнія, асеннія і зімовыя. Веснавая, або гнаёвая, талака і летняя, дажынкавая, пакінулі па сабе самае значнае і паэтычна адметнае песеннае суправаджэнне.

Некаторыя элементы структуры талочных абрадаў, у прыватнасці рытуальная ежа, якая ўключала кашу, сыр, кісель, сыту, указваюць на генетычную светапоглядную сувязь талакі з міфалагічнымі ўяўленнямі старажытнага земляроба аб магічных стымулятарах урадлівасці[1].

---

[1] Шейн П. В. Толока и песни толочанские // Материалы... Т. 1, ч. 1. С. 201-202.

Сляды міфапаэтычнага светасузірання вельмі непасрэдна, выразна «праступаюць» у семантыцы, вобразнай сістэме, паэтыцы асобных песень дажынкавай талакі, аналіз якой, кіруючыся вывадам этнамузыколагаў, што мелодыка талочных песень заўсёды выяўляе сувязь з дамінантным жанрам сезона, будзе мэтазгодна зрабіць пры разглядзе жніўнай паэзіі.

Што ж датычыць тэкстаў веснавой, або гнаёвай, талакі, то міфалагічныя матывы ў іх — з'ява не такая частая. Заклён на ўраджай сустракаецца літаральна ў адным сюжэце і яго варыянтах. У ім пасля паэтычнай канстатацыі талачанамі факта, што яны «ніўку ўкрасілі», г. зн. удобрылі, заклінаецца ўраджай са спадзяваннем і «на аблозе жыта ядранога, калосся буйнога»[1].

У кананічных вяснова-талочных тэкстах пераважна сродкамі рэалістычнай паэтыкі з выкарыстаннем іншасказання ствараецца вобраз гнаёвай талакі (народны тэрмін, адзначаны П. В. Шэйнам), талочнай працы, што, паводле сведчання М. Нікіфароўскага, «заўсёды робіцца шчыра, увішна, добра». Малюнак здзейсненага абсягу працы накідваецца лапідарна праз характэрны талочным песням сюжэтны ход — зварот да гаспадара, якога песеннікі называюць татулькам, суседкам або ласкава паімённа. Пры мастацкай выяве плёну працаёмкай талочнай працы звычайна падкрэсліваецца шчыраванне работнікаў-талачан. Аднак сувязь паміж адлюстраванай у песні працай і патрабаванай узнагародай за яе — умоўная: у тэксце пераважае гульня, артыстычны пачатак, прадыктаваны законамі эстэтыкі, хоць на першы погляд яна (сувязь) выглядае абумоўленай утылітарна:

Мы твае хлявочкі папаражнілі...
Мы твае нівачкі пазалацілі.

І больш дэталізавана:

Мы ж твае швачкі ўсе разведалі...
На ручках гнаёчак перадзяржалі,
Ножкамі зямельку перамералі.[2]

У цэлым жа пашыраны ў песнях веснавой талакі матыў таргавання талочнікаў з гаспадаром, формульна выражаны словамі: «Таргуйся, таргуйся імярэк з намі», аказаўся мастацка досыць прадуктыўным. Ён дазваляў песеннай грамадзе ўвесь час аднаўляць, што ў прынцыпе было нялёгка зрабіць у эстэтычным плане з прычыны спецыфікі талочных рэалій, абразок самой талочнай працы і адначасова выходзіць на гумарыстычную тэму ў дачыненні да паасобных

[1] Восеньскія і талочныя песні / Уклад. А. С. Ліса, С. Т. Асташэвіч; муз. частка В. І. Ялатава. Мн., 1981. С. 355.
[2] Восеньскія і талочныя песні. С. 353.

груп талачан. Аб'ектам падсмейвання ў талочных песнях былі перадусім капачы, мужчыны, што ачышчалі хлявы і накідалі гной на вазы. Кплівыя песенныя нападкі зыходзілі ад дзяўчат і жанчын, якія раскідалі прывезенае на поле ўгнаенне, — трасенніц. Капачы абвінавачваліся ў гультаяватасці і спрычыннасці да збою рытму талочных работ. Паэтыка вобразаў талочнай працы, у асобных тэкстах узноўленая метафарычна, сведчыць і аб генетычнай сувязі яе з міфалагізаванай формай светаўспрымання і аб эстэтычнай прадуктыўнасці апошняй:

Таргуйся, таргуйся, Кірылку, з намі,
Мы твае поленька золатам слалі,
Золатам, золатам да ўсё серабром.
Дай жа нам, Кірылка, хоць па талеру,
Важцякам, важцякам хоць па рубелечку,
А сваім кідачом паддай гарбачом:
За імі конікі настаяліся,
Малыя важтайкі нагуляліся,
У полі дзеванькі чапляліся.[1]

Выпрабаваны ў каляндарна-песеннай гумарыстыцы паэтычны прыём антытэзы дае неблагія мастацкія вынікі і на матэрыяле, якім аперыруюць песні веснавой талакі. Пры гэтым песенніцамі-трасенніцамі, а менавіта ім належала ініцыятыва крытыкі, улічваліся самыя побытавыя рэаліі талакі, у тым ліку звычай за кожны вычышчаны ад гною хлеў прыпадносіць мужчынам чарку. Гарэлка ўваходзіла ў лік страў (напояў), якім міфалагізаваная свядомасць надавала ўласцівасць магічна ўплываць на поспех у працы, замацоўваць яго. Таму мастацкі абразок «самаадчування» ўдзельнікаў талакі, якім яго ўвасабляе песня, — не вынік створанай камічнай сітуацыі, а злепак з натуры, паэтычнае асэнсаванне працоўна-абрадавай рэальнасці: «У хляве, у хляве мужчынкі п'янюсенькія, // А ў полі жоначкі цверазюсенькі. // А ў хляве мужчынкі, як жучкі гудзяць, // На полі жоначкі, як пчолкі звіняць»[2]. Здараецца, праўда, гэта часцей бывае ў тэкстах дажынкавай талакі, паэтычная выява, гумарыстычны кантэкст засноўваюцца на супастаўленні ўдзельнікаў дзвюх талок. Так, у песні «Чыё ета поле зазвінела стоя» гумарыстычны эфект дасягаецца дзякуючы абыгрыванню такіх рэалій, як узрост талочніцразбівачак гною паводле апазіцыі «старыя — маладыя» і прылад іхняй працы: дзеравяных (лубяных) вілаў у адной талакі і залатых у другой[3].

---

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 358-359.
[2] Тамсама. С. 356.
[3] Мажэйка З. Я. Песні Беларускага Паазер'я. Мн., 1981. С. 90.

У абодвух згаданых тэкстах, дарэчы, утрымліваецца інфармацыя аб локусе бытавання талочных песень: акрамя застолля, дзе выконвалася асноўная маса тэкстаў, гучалі яны і ў полі падчас растрасання (разбівання) угнаення. І ва ўсіх выпадках, асабліва з прыходам талачанак у двор гаспадара, у талочным застоллі пераважалі жартоўныя матывы, надаючы ўсёй працоўна-абрадавай урачыстасці талакі прыўзнята-радасны, адметна вясёлы настрой.

«Талака» ў вяснова-талочных песнях — не толькі ключавое слова, а разам з вытворнымі ад яго «талачыць», «талачыце», «талачыстая» — апазнавальны знак іх, маркіроўка. Словазлучэнні з лексемай «талака» ў тэкстах перадаюць не толькі сэнс, але і дух талочных песень: радасць, весялосць, імпульсіўны лад гульбішча. Неад'емная рыса семантыкі цэлай групы талочных песень — гарэзлівасць, дасціпны намёк: «Талачу, талачу, не талочыце. // Сухі гной, сухі гной, // Не калоціцца»[1]. Застольна-бяседны кантэкст веснавой талакі, яе эмацыянальную атмасферу вельмі непасрэдна, паэтычна-ёміста перадаюць тэксты «Талачу, талачу, гарэлкі хачу», «Талака, талака, талакі не ўняць», «Як сядзем мы на лавачцы» і да т. п., у якіх гаспадар заклікаецца «прыглядаць гасцей», а «чарачка-пазлачоначка — хадзіць часцей»; у цэлым жа слова-вобраз у іх літаральна ўзрываецца пачуццём весялосці, разумнай гарэзлівасці. Натуральна, талочнае застолле спрыяла раскаванасці чалавека, пабуджала да індывідуальнага выказвання рознага зместу. Часам яно было псіхалагічна прадыктавана жаданнем паказаць сябе на людзях, што называецца, пакрасавацца на піру, выяўляла асобу жыццярадасную, актыўную. Такая песня магла мець унутраную ўстаноўку «зачапіць» іншых удзельнікаў, выклікаць на дыялог, своеасаблівае спаборніцтва ў дасціпе, выказаным песенным словам:

Талака, талака,
Талачылася,
Таўкучы, мелючы,
Я змарылася.
Сеючы мучыцу —
Апылілася.
Вышла на вуліцу —
Скланулася
Ды сваім суседкам
Наругнулася.
Работка мая

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 360.

Уся пыльная,
Маім суседзям
Ды й завадная.[1]

Рытмаарганізацыя верша ў працытаванай мастацкай мініяцюры цудоўна падпарадкавана яе ідэі — самасцвярджэнню асобы. Часам было ў такога роду песенных выказваннях талачан і імкненне апраўдацца перад грамадой, адрынуць ад сябе нагавор, кінуць выклік зласліўцам. Важна, што пры гэтым дасягаецца прыкметная эстэтычная вышыня: выдатная пластыка паэтычнага слова, заснаваная на дынамічнай і гнуткай рытміцы радка. У выніку — графічна чотка акрэсліваецца вобраз чалавека, яго характар, незалежны, адметны пачуццём годнасці, жывасці, дасціпнасці:

На мяне казалі —
Пасялушачка,
А я ў свайго таткі —
Весялушачка.
На мяне казалі —
Па сялу хаджу,
А я ў свайго таткі
Работку раблю.
На мяне казалі —
Горка п'яніца,
А я ў свайго таткі
Да й парадніца.[2]

Цікава, лірычная гераіня талочных песень у сваім прыводным апраўданні між слоў кідае нядобразычліўцам як бы заклён: «Дай жа, Бог, злоснічкам агонь да вада, // А я буду пець, гуляць адна й малада»[3].У тэксце хоць і няма непасрэдна звароту да першастыхій, але спасылка на іх — красамоўная. З тае прычыны, што талочнае застолле аб'ектыўна ператваралася ў шырокую бяседу, пір, песеннае суправаджэнне яго прыкметна расшырала свой тэматычны дыяпазон. Паказальна, што якраз у талочным тэксце ў самым сканцэнтраваным выглядзе знаходзім паэтычна выражаны ідэал чалавека — жыць няхай сабе бядней, але ў радасці, не ведаць журбы. Ёсць у памкненні, словах лірычнай гераіні талочна-веснавой песні «Коціцца-валіцца зорачка з неба» агульначалавечае і штосьці ад этнічнай беларускай псіхалогіі. Ёсць арганічнае выяўленне ў мастацкім слове ідэала і характару чалавека адначасова, дасягнутае мінімумам паэтычна-выяўлен-

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 372.
[2] Тамсама. С. 371.
[3] Тамсама.

чых сродкаў, пры дапамозе скарочанага паралелізму і вобразнай антытэзы:

Коціцца-валіцца
Звёздачка з неба,
Хочацца моладзе
Белага хлеба.
Хоць бы я, молада,
Чорны хлеб ела,
Абы я, молада,
Журбы не мела...[1]

Адным з найбольш старажытных матываў веснавой талакі (ён зафіксіраваны П. В. Шэйнам ад самай таленавітай яго інфарматаркі Марыі Каткевіч) з'яўляецца міфалагічны, паводле вытокаў, матыў спірання (спрэчкі) прыродных аб'ектаў і стыхій за дзяўчыну-сірацiну. Дэшыфроўка тэксту «Дунай з морам паспіраліся» патрабуе значных росшукаў у сферы архаічнага мыслення. Мы можам прапанаваць толькі пачатковую версію. Дунай, сонца, вецер і Бог выступаюць увасабленнем добрага пачатку, спагадных адносін у дачыненні да сіраты. А мора, дождж увасабляюць непрыязныя, варожыя чалавеку сілы. Магчыма, што дадзены тэкст уяўляў сабой сюжэт талочнай гульні, фрагмент нейкага архаічнага рытуалу. Пачарговы дыялог стыхій у тэксце выяўленча вельмі яскравы[2].

Велічальныя матывы ў песнях веснавой талакі ў адрозненне ад дажынкавай не атрымалі развіцця, засталіся, па сутнасці, у зародку («Ці ў цябе, Барыска, двор на памосце?», «Каля месяца, каля яснага ўсё дробныя звёзды», «А, знаць, наш бацюшка багата жывець»).

Вясёлы бяседны фон талакі не выключаў і паважнай задумы аб жыцці. Жыццёвыя ісціны, сентэнцыі, нягледзячы на гуллівую манеру іх выказвання ў песнях, чаму, дарэчы, спрыяла і спецыфічная трохтактавая рытміка песеннага радка, носяць самавіты зместавы характар. Так, муж, выпраўляючы жонку «ў бяседу», дае ёй наказ, мудры, адпаведны народнай этыцы: «Павышай людзей не садзіся, за поўную чару не бярыся» («Пазвалі мяне ў бяседу»). Народны погляд на пачцівыя, шаноўныя адносіны да жонкі, выказаны ў гуллівай талочна-песеннай форме, не перастае быць маральным імператывам:

На вуліцы жук, жук,
На вуліцы чорны,
Натачыў норкі

[1] ЦНБ НАН Беларусі, АРКіР, ф. 3, воп. 1, спр. 56, Л. 146. З архіва С. П. Сахарава.
[2] Восеньскія і талочныя песні. С. 391.

Аж да чужой жонкі.
А чужая жонка,
Як асіна горка,
Свая, маладзенька,
Як мёд саладзенька.[1]

Аднак шырэйшая развага над быційнымі праблемамі патрабавала і ў рамках мажорнай талочнай традыцыі выказвання больш строгай формы, мастацкага ўвасаблення думкі. Не парываючы інтанацыйна з бяседна-песеннай стыхіяй, асобныя тэксты, у семантыцы якіх пераважае роздум над жыццёвымі праблемамі, атрымалі іншае стылёвае афармленне. Запаволіўся, стаў не такі «пульсуючы» рытм і адпаведна змянілася канструкцыя сказа, вершаванай страфы. Спецыфіка талочнай бяседы ў некаторых выпадках абумовіла і ракурс мастацкай падачы ідэі. Маральна-этычныя погляды народа на сям'ю, жонку, дзяцей, выражаныя ў форме шчырага бяседнага прызнання лірычнага героя, набываюць асаблівую ідэйна-эстэтычную пераканальнасць, псіхалагічна-эмацыянальную дзейснасць:

Людзі — суседзі мае
П'юць і ядуць у мяне,
П'юць і ядуць у мяне.
Судзяць, гаворадь аба мне,
Штоб я пакінуў жану,
Штоб я пакінуў маладу.
То ж не сумленне маё,
Каб я пакінуў жану,
Каб я пакінуў маладу.
Дзеткі — пацеха мая,
Жонка — пакраса мая,
Дзеткі пацешаць у даму,
Жонка пакрасіць у піру.[2]

У творы выказаны погляд народа на сямейную гармонію.

Сярод іншых матываў, выяўленча адметна рэалізаваных у песнях веснавой талакі, перш-наперш можна вылучыць такія: «бацька раіцца з дачкою аб яе будучым мужы» («Донька, дачушка, аддам цябе замуж»), «дачка шле бацьку (маці) гасцінец і просіць парады, як жыць» («Па шырокім гасцінцы вялікі абоз ідзе»), «маладая жанчына жаліцца: «ня любіць свякроўка йменнейка майго» («Нядоля, нядоля, няшчасце маё»), «мужчына шкадуе аб позняй жаніцьбе» («Да жаль жа мне, жаль

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 387.
[2] Паэзія беларускага земляробчага календара. С. 461.

непамалу»). Апошні тэкст, дарэчы, вядомы ў некалькіх варыянтах, набыў тыпова апавядальную форму з выкарыстаннем у ім матыву сну, роздумнай манерай аповяду. Адпаведна яму ўласціва элегічная афарбаванасць зместу:

Да жаль жа мне маладосці,
Што я малады не жаніўся,
Аж да старых лет валачыўся.
Узяў сабе жонку маладую,
Узяў і пасцельку мяккую,
Узяў сабе коні вараныя,
Узяў сабе госці любыя.
А як жа лёг спаць на пасцеліцы,
Да сасніўся сон нерадосны:
З правай ручкі персцень зваліўся,
Пад самы ложак падкаціўся…[1]

Некалькі талочных тэкстаў маюць адкрыта дыдактычную скіраванасць («Зайшоў, зайшоў маладзец у чужую старонку», «На гары пяром стаіць», «А ў Полацку да на рыначку да пісары пішуць»). А ўвогуле мастацкі свет песеннай талакі досыць шырокі: тэматычна, паводле багацця матываў, ён уступае толькі паэтычнаму свету калядна-шчадроўскіх, валачобных, купальскіх ды жніўных песень — каляндарна-песеннай класіцы. Песням веснавой талакі не стае паэтычна-вобразнай пластыкі калядных, велікодных і дажынкавых песенных велічанняў. У іх не створана эпічных карцін земляробчай працы. Не ведаюць талочныя тэксты міфалагічнага характару фантастыкі песень Купалля. Не ўласціва ім і тонкасць, нюансіроўка ў перадачы душэўных перажыванняў лірычнай гераіні, характэрных восеньскай каляндарнай паэзіі.

Аднак талочная песня, у тым ліку тэксты веснавой талакі, валодаюць сваімі паэтычна-мастацкімі і гісторыка-пазнавальнымі вартасцямі. Адлюстроўваючы глыбока старажытны звычай жыцця этнасу, яны разам з тым адлюстроўвалі і істотную грань народнага характару — ідэі калектывізму, узаемадапамогі, узаемавыручкі. У шматлікіх талочных тэкстах увасоблены быційна-фундаментальны вопыт народа, эстэтычна асэнсаваны ў адметна-вобразнай форме. Вясноваталочныя песні вылучаюцца сваім спецыфічным гумарам і неардынарным роздумам аб жыцці ў іх бяседна-застольнай частцы, выражанымі адным ім уласцівымі рытміка-інтанацыйнымі і стылёва-паэтычнымі сродкамі.

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 408.

Вяснова-талочная песенная традыцыя, асабліва пашыраная і жыццястойкая на поўначы Беларусі, сягоння выяўляецца фалькларыстамі толькі ў памяці старэйшага пакалення. Публікацыі каляндарна-абрадавага фальклору, здзейсненыя ў 70-80-я гады Н. С. Гілевічам і З. Я. Мажэйка, пацвярджаюць факт павольнага затухання веснавой талочна-песеннай традыцыі якраз у той час, калі калектывізм быў элементам ідэалогіі, спавяданай афіцыйна. Сацыяльныя змены ў бытавым укладзе беларускага земляроба за апошняе паўстагоддзе самым радыкальным чынам адбіліся на лёсе каляндарна-абрадавай творчасці ў цэлым, вяснова-талочных песень у асобнасці. З'яўляючыся прыкметным здабыткам традыцыйнай беларускай культуры, песні веснавой талакі ўяўляюць, бясспрэчна, навукова-пазнавальную каштоўнасць у маштабе славяназнаўства, а ў нейкай меры і шырэй — у маштабе ўсясветнай традыцыйнай культуры, з-за іх унікальнасці, адсутнасці ў іншых народаў.

**Траецкія, або сёмушныя, песні** генетычна звязаны з абрадамі, што суправаджалі старажытнае язычніцкае свята ўшанавання продкаў і культу расліннасці, і закадзіраванымі ў іх уяўленнямі. Песні сёмушныя былі часцінкай перадлетняга хараства, зямной раскошы, зялёнага буяння дрэў і траў. Яны, як і абрады, з якімі лучыліся, з якіх выплывалі каласіста словам, здзяйсняліся, гучалі на ўлонні самой расквітнелай, умілаванай чалавекам, замілаванай у сонца прыроды. Акцыянальная семантыка траецкага абраду ў асобных выпадках непасрэдна ўвасабляецца ў вербальнай частцы, тэксце, які практычна ёсць выразнік скразной ідэі каляндарна-песеннай творчасці:

Пойдзем, дзевачкі,
Ва лугі-лужочкі
Завіваць вяночкі.
Мы заўём вяночкі
годы добрыя,
На жыта густое,
На ячмень каласісты,
На авёс расісты,
На грэчку чорную,
На капусту белую.[1]

Заклён у траецкай песні ўжо губляе імператыўную форму, трансфармуецца ў зварот-заклік да ўдзельніц абраду, аднак сама абрадавая утылітарная скіраванасць яшчэ даволі выразна праглядае ў тэксце, яго семантыцы і вобразнай форме.

---

[1] Веснавыя песні. С. 185.

Траецкія песні сярод іншых каляндарных вылучаюць спецыфічна выражаныя ў іх адносіны да дрэў як да сакральных аб'ектаў. Адзначаны асобымі рытуаламі ў іх зварот да бярозы. Менавіта ў яе вобразе, як сакралізаваным, ушаноўваецца расліннасць — носьбіт жыватворнай моцы зямлі і сонца[1]. Матыў ушанавання дрэў набыў у траецкіх песнях значны эстэтычны ўзровень асэнсавання: «Не радуйся, клён ды ясення, // Не к табе ідуць дзеўкі красныя, // Не табе нясуць яешні смашныя, // Гаранку горкую, скрыпку звонкую. // Ой, люлі, ой, люлі. // Ты радуйся, бела бяроза, // К табе ідуць дзеўкі красныя, // Табе нясуць яешні смашныя, // Гарэлку горкую, скрыпку звонкую...» (Веснавыя песні, с. 187).

Вельмі шырока адлюстраваны ў траецкіх песнях архаічныя абрады кумавання, завівання і развівання бярозак, варажбы дзяўчат на вянках аб сваім будучым лёсе. Трансфармацыя асобных траецкіх рытуалаў у паэтычнае песеннае слова адбываецца ў арганічнай, нязмушанай форме, паводле законаў красы — гармоніі, эстэтычнай меры («Вы кумачкі-галубачкі, сястрыцы мае», «За рэчкаю за быстраю», «А кумачкі-галубачкі», «Да вы кумушкі, вы галубушкі»).

Дзякуючы памяншальна-ласкальнай форме ўзаемазваротаў, не ў апошнюю чаргу абумоўленай абрадам кумавання (падчас яго звязвалі дзве галінкі суседніх бярозак ці маладыя дрэўцы за вершалінкі і пад такім вянком папарна тройчы праходзілі, частаваліся яешняй як ежай сакральнай семантыкі, абменьваліся хусцінкамі, завушніцамі), а таксама праз інтанацыю, ладава-меладычная структура якой перадавала душэўнае ўзрушэнне, траецкія песні ўзнаўляюць атмасферу асаблівай прыязні, узаемазычлівасці, уласцівую абрадавай урачыстасці зялёных свят.

Завяршаліся траецкія рытуалы «развіваннем вянкоў», звязаных вершалін бярозак. Адначасна паўтараліся песенныя тэксты, спяваныя пры завіванні бярозак, толькі пры гэтым канстатавалася здзяйсненне, заканчэнне абрадаў, магічны сэнс якіх быў скіраваны на актуалізацыю прадуцыравальных сіл зямлі, яе ўрадлівасці і разгадку асабістага лёсу ўдзельнікаў траецкіх рытуалаў.

Пасля радаснай канстатацыі ў песнях «Дух-Тройца — то субор дзеўкам» і на ніжэйшым стылёвым рэгістры «Дух да Тройца — дзеўкам зборышча» ў заключэнне гучаў элегічны матыў хутка праміналага свята, прынесенай ім уцехі («Ці бывала Тройца, ці не бывала?») аналагічна таму, як гэта было пры заканчэнні некаторых іншых калян-

[1] Менавіта бярозка (май) была асноўным атрыбутам траецкай абраднасці. Яе ставілі на падворышчы, пры ганку, ля брамкі, бярозавымі галінкамі на Сёмуху аздаблялі сцены хат.

дарных урачыстасцей. У адрозненне ад вядучай, галоўнай ідэі земляробчага фальклору, арыентаванай на ўрадлівасць нівы як гарант жыцця сялянскай сям'і, заключны матыў траецкіх песень выказваў, развіваў не сацыяльную, а інтымную лінію духоўнага свету чалавека.

Беларуская траецкая традыцыя народнага календара тыпалагічна зблiжана з аналагічным абрадавым цыклам рускай фальклорнай традыцыі, у пэўнай меры ізаморфная ёй. У цэнтральна-ўсходнім рэгіёне Беларусі лакалізавана найбольш прадуктыўнае бытаванне траецкіх песень.

Самабытнай лакальнай разнавіднасцю траецкіх песень з'яўляюцца песні куставыя, пашыраныя ў паўднёва-заходнім Палессі, пераважна ў Пінскім рэгіёне. Яны выконваліся на другі дзень Сёмухі-Тройцы як суправад абраду «Куста».

Выкананне абраду звычайна пачыналася ў другой палове дня. Структура яго выглядала наступным чынам. Выбіралася гожая высокая дзяўчына. На яе надзяваўся адмысловы ўбор, знітаваны з моцна звязаных галінак, найчасцей клёну (замяняльнікам магло быць голле ліпы ці бярозы). На галаву абранніцы ў давяршэнне яе раслінных шатаў ускладаўся вянок. У выніку яна нагадвала рэальны куст, што і патрабавалася ад абраду, у якім знайшлі выраз міфапаэтычныя ўяўленні аб жыццядайнай сіле зеляніны, кусце, як носьбіце прадуцыравальнага пачатку. Экіпіраваўшы такім чынам загалоўную выканаўцу абраду, гурт дзяўчат выстройваўся за ёй паводле ўзросту. Песняю «Ой, мы былі ў харошаму бору і звілі куста з зялёнага клёну» «дзявочае войска» (саманазва ўдзельнікаў абраду. — А. Л.), «Куст», аб'яўляла аб сваім прыходзе ў сяло. У функцыянальным плане «ваджэнне Куста» нагадвала велікодны абход двароў валачобнікамі. Аналагічна валачобнікам яго ўдзельнікі прасілі дазволу ў гаспадара «спяваці Куста», гурт іх уключаў «прыпявалначкаў» (падхватнічкаў — у валачобным абрадзе) і збіральнікаў узнагароды за песню з кашом. Дарэчы, сярод атрыманых за песню дароў прадугледжваліся, як і на Вялікдзень, яйкі, відаць, з увагі на іх абрадавую семантыку. Куставыя песні мелі такі ж, як і ў валачобных, адрасат: гаспадару, гаспадыні, дачцэ, сыну. Аднак функцыянальнае тыпалагічнае сыходжанне валачобных і траецкіх ніяк не адбілася на зместавым напаўненні, жанравай прыродзе апошніх. У адпаведнасці з дыферэнцыраваным адрасным зваротам удзельнікаў абраду да членаў сям'і гаспадара ў куставых песнях развіліся велічальныя матывы, якія, аднак, у параўнанні з велічаннямі абходных песень іншых каляндарных перыядаў маюць рэдуцыраваную форму. Уласна велічанне гаспадара зводзіцца адно да надзялення яго і яго гаспады сэнсава-пачцівымі,

фактычна сталымі эпітэтамі накшталт «слаўны пане», «слаўнага двору», «гаспадароў двор весел-весяленькі». Пры звароце абрадавага гурту да гаспадара часам прасвятляюцца магічна-працоўныя мэты і пабуджэнні ваджэння «Куста»: спрыяць урадлівасці нівы, будучаму ўраджаю, стаць «Кустові» менавіта «ў полю» (Материалы по этнограф. Гродн. губ., 1, с. 135). У паасобных куставых песнях заклінанне ўраджаю выказана непасрэдна, лапідарна, як у замовах. Таксама праз зварот да Бога, Багародзіцы: «Пасею жыта ды няхай зародзіць, // Пасею жыта, пасею пшаніцу, // Зарадзі, Божа, усяку пашніцу!» (Веснавыя песні, с. 206). Аграрна-магічная функцыянальнасць абраду «Куста» пераканаўча дэшыфруецца ў кустова-песенным двухрадкоўі: «Дзе «Куста» вадзілі, там пшанічанька радзіла» (Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі, с. 216).

Песенны зварот «Куста» да дзяўчыны, хлопца меў за мэту паўплываць словам на асабісты лёс чалавека. Велічанне дзяўчыны (паненкі) у куставых песнях больш разгорнутае, чым гэта зроблена ў дачыненні да гаспадара (песня «Ды кала Куста сычавічанька густа»), У куставых, адрасаваных дзяўчыне і хлопцу, часта фігуруе вобраз «сачавічанькі густой». Гэта расліна з-за яе ўрадлівасці надзялялася міфалагізаваным мысленнем магічнымі якасцямі. «Сачавічанька» заўсёды ў песнях буяе менавіта ля куста. Парваць, зжаць, скасіць «сачавічаньку густу» — умова, паводле якой хлопец можа прэтэндаваць на руку дзяўчыны: «Да кола Куста сычавічэнька густа. // Хто ж тую сычавічэньку порве, // Той собе красну панну возьме» (Бессонов, 26). У куставых песнях нямала ўвагі ўдзелена самім выканаўцам абраду, іх гурту, што называюцца «дзявоцкім войскам», якое «ніхто не б'е, не ваюе», а таксама ўмовам кантакту з «Кустом» і адпаведна — узнагародзе за песню. У тэкстах падкрэсліваецца, што «кола Куста ўсе дзевачкі красны», «трэба Кусту піты, істы даты, трэба з Кустом пойты погуляты»[1]. Просьба да пані выйсці «з новага пакою ды даць Кусту хоць па залатому» абгрунтоўваецца тым, што яму трэба «усякая выгода і крынічная вода», а таксама «на ножкі невялічкі ... казловыя чаравічкі». Ненавязлівая форма выказу просьбы, намёкаў удзельніц абраду (прыпявалначкі, напрыклад, прасілі толькі «бочку мядочку»), зычлівы, сардэчны тон песень стваралі спецыфічны псіхалагічны кантэкст узаемаадносін песеннага гурту «Куста» і слухачоў. Апошнія ўцягваліся «дзявоцкім войскам» калі не ў выкананне рытуалаў, то, прынамсі, на просьбу «Куста» выходзілі на ганак, на падвор'е, каб патанцаваць разам з ім.

---

[1] Архіў Расійскай акадэміі навук, ф. 104, вол. I, спр. 326, д. 25 (далей — АРАН).

Структура куставых песень нескладаная: звычайна яны налічваюць ад чатырох да дзесяці вершаваных радкоў. У кампазіцыйнай будове пераважае прынцып прычыннай паслядоўнасці, часам выкарыстоўваецца і прыём антытэзы. У вобразнай сістэме — самы адметны (персаніфікаваны) вобраз «Куста», яго суправаджэнне — «дзявоцкае войска» або «дзевачкі красны», вобразы дзяўчыны, якую «любілі багатыя паны», хлопца-казачэнькі маладзенькага.

Шырэйшы арэал бытавання, які, аднак, не ахопліваў усёй беларускай этнічнай тэрыторыі, быў у заключнай групы познавеснавых песень — песень русальных. Песні Граной нядзелі, або Русальнага тыдня, мелі старажытныя міфалагічныя вытокі, вераванні ў русалак, трэба сказаць, даволі арганічныя і характэрныя даўнейшаму беларусу, жыхару краю рэк і азёр, жытніх палёў і лясоў. Пры вызначэнні генезісу русалак народная міфалогія не адлучала іх ад роду людскога. Згодна з павер'ямі, русалкі — жанчынападобныя істоты, у якіх пераўвасобіліся душы дзяўчат-тапельніц, дзяўчынак-немаўлят, прыспаных мацеркамі, яшчэ да хрышчэння. Месцажыхарства русалак — рэчкі, вадаёмы, лес. У Русальны тыдзень русалкі, згодна з павер'ямі, выбіраліся з азёрнага ды рачнога дна — сталага свайго жытла, каб аж да восені блукаць па жытнёвых палетках, гойдацца на галінках дрэў, гучным смехам вабячы да сябе прахожых, пераважна маладых хлопцаў. У некаторых мясцовасцях Беларусі ўвесь чэрвень месяц меў найменне русальнага: народнае ўяўленне ў гэту пару аддавала ім прыярытэт. Аўтары ранніх запісаў русальных абрадаў і звычаяў сведчаць аб актыўным гулянні ў час русаліяў моладзі, асабліва дзяўчат, на жытнім і рачным улонні — ваджэнні карагодаў вакол абранай спаміж сябе «русалкі» (яе апраналі ў андарак, убіраючы ўсю гірляндамі кветак і паклаўшы на галаву вялікі вянок) і спяванні русальных песень. Такім чынам, падзяляючы з русалкамі іх святочную радасць, спадзяваліся задобрыць гэтых загадкавых істот і тым самым пазбегнуць іх гневу і магчымай з іхняга боку шкадлівасці — урону ніве ці нават замаху на жыццё чалавека: лічылася, што русалкі могуць залескатаць сваю ахвяру да смерці[1].

Заключны абрад Гранога тыдня «праводзіны русалкі» (ім завяршаліся веснавыя спевы, «вясну не гукаем да налецця» — словы інфарматаркі Е. Раманава) выяўляе дуалістычны погляд народа на русалак. З аднаго боку, ён уключае апатрапеічныя рытуалы, засцярогу ад русалак, з другога — такія магічныя захады, што павінны былі за-

---

[1] E. S. Nocswiętojańska // Czas. 1883. № 142; Шейн П. В. Материалы для изучения языка и быта... Т. 1, ч. 1. С. 196-201; Романов Е. Р. Белорусский сборник. Вып. 8. С. 204-207; Шлюбскі А. Русальніца // Маладняк. 1926. № 9.

бяспечыць дабратворны ўплыў гэтых тварэнняў міфалагізаванага мыслення на ўрадлівасць нівы. Абрад «праводзін русалкі», полісемантычны паводле функцыі, меў наступную структуру: выбар прыгожай, статнай, маторнай дзяўчыны для ролі русалкі, адпаведнае ўбранне яе гірляндамі кветак і ўскладанне вялікага вянка, сплеценага калектыўна, усім гуртам дзяўчат, з васількоў, хмелю і зорачак (любісцік пры гэтым строга выключаўся, маглі брацца толькі жытнія каласы), шэсце з песнямі за ўзгорак, да жыта, ваджэнне карагода вакол русалкі. Лакальныя традыцыі маглі ўключаць барабаненне ў засланку, паленне агню, пагоню русалкі за дзяўчатамі з мэтай схапіць каторую, імкненне ўдзельніц абраду сарваць з русалкі вянок і спаліць яго на вогнішчы. Абрад завяршаўся трохкратным спяваннем гуртам дзяўчат песні «Ой, Васіль жа мой, васілёчак», штурханнем русалкі ў жыта (перад тым стараліся разарваць на ёй кветкавыя шаты) і кіданнем услед за ёю вянкоў. Такім чынам, пры полісемантыцы абраду ў ім выразна дамінуюць ахоўна-магічныя рытуалы. Ідэі, зашыфраваныя ў абраднасці Русальнага тыдня, выражаныя ў вераваннях аб русалках, з рэдкаснай паслядоўнасцю, прынамсі, з большай непасрэднасцю, чым у іншых каляндарна-песенных цыклах, трансфармаваны ў тэкстах русальных песень. У большасці з іх вельмі выразна чуецца засцярога перад русалкамі, перад магчымай шкодай з іх боку жытняй ніве. Калі разглядаць іх у функцыянальным аспекце, то гэта, як правіла, рытуальныя песні абраду «праводзін русалкі»:

Правяду русалку, правяду
Дый асінкаю заламлю,
Каб тая русалка па жыце не хадзіла,
Майго жыта не ламіла...[1]

Аднак некаторыя тэксты сведчаць і аб іншых адносінах да русалак, даюць падставу бачыць у іх не толькі дэманічных істот, варожых чалавеку, але і вартых яго ўвагі, спачування. Такая дваістасць падыходу абумоўлена супярэчлівасцю погляду на русалак у народнай свядомасці. К. Машынскі, Э. В. Памяранцава, С. А. Токараў не адмаўлялі сувязі русалак не толькі з прыроднымі стыхіямі, але і культам урадлівасці[2]. Л. Н. Вінаградава на значным эмпірычным матэрыяле, сабраным у апошнія дзесяцігоддзі ў рэгіёне ўсходняга Палесся, пацвярджае наяўнасць дуалістычнага погляду на русалак у народным

---

[1] Гілевіч Н. С. Песні народных свят і абрадаў. С. 128.
[2] Moszyński K. Kultura ludowa słowian. Warszawa, 1968. T. 2, cz. 2; Токарев С. А. Религиозные верования восточнославянских народов. М., 1957. С. 94; Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 76.

светасузіранні[1]. Натуральна, што гэта знайшло адбітак у русальнай песнятворчасці. Так, у песні «На Граной нядзелі», зафіксаванай П. В. Шэйнам, Е. Р. Раманавым і інш., недвухсэнсоўна гучыць спагада русалкам у іхнім імкненні вярнуцца да людскага, зямнога жыцця. Гэты гуманістычны ў сваёй аснове матыў-спогад у эстэтычным ды і зместавым плане неяк перакрывае другі, засцерагальны, не дае яму набраць якасць дамінанты:

На Граной нядзелі русалкі сядзелі,
Рана-рана, русалкі сядзелі.
Прасілі русалкі ў дзевак сарочак,
Рана-рана, у дзевак сарочак!
У дзевак сарочак, у маладзіц наметак,
Рана-рана, у маладзіц наметак:
— Дзевачкі-сястрычкі, дайце нам сарочкі,
Рана-рана, дайце нам сарочкі.
Хоць яны пласконны, штоб былі дадонны,
Рана-рана, штоб былі дадонны.
Хоць яны таўсценькі, штоб былі бяленькі,
Рана-рана, штоб былі бяленькі![2]

Просьба русалак падаць «вадзіцы з халоднай крыніцы... душу прычасціць» (а яна гучыць даволі выразна на фоне іншых сюжэтных сітуацый у русальных тэкстах) яскрава засведчыла ўплыў хрысціянства на язычніцкую першааснову веравання пра насельнікаў падводнага свету (Веснавыя песні, с. 215-217). Зразумела, пры мастацкай інтэрпрэтацыі элементаў абраду русальная песня ў сваім ідэйна-вобразным змесце выходзіла, на тое яна і паэзія, за рамкі, абазначаныя семантычным полем рытуалаў. Яна закранала і тэмы бытавыя, але ніколі любоўныя і сямейныя, як гэта назіраецца ў абсалютнай большасці груп і падгруп каляндарнай паэзіі.

Групу русальных песень сярод іншых каляндарных вылучае вобраз русалкі, побач з якім эстэтычна слабей пазначаны вобраз удзельніцы (удзельніц) русальнага абраду. Як і ў траецкіх, праўда, у іншым кантэксце, сустракаюцца прыродныя вобразы, вобраз бярозы, крывой бярозы і скразны вобраз каляндарнай паэзіі — вобраз жыта. Кампазіцыя русальных песень простая, прычынна-выніковая. Страфічнае дзяленне чоткае, з паўторам пасля двухрадкоўя прыпеву «Ой, рана-раненька» з пастаянным дадаткам да яго апошняга радка. Інтанацыя — пераважна апавядальная. Выяўленчыя сродкі небагатыя,

---

[1] Виноградова Л. Н. Мифологический аспект полесской «русальной традиции» // Славянский и балканский фольклор. М., 1986. С. 88-130.
[2] Романов Е. Р. Белорусский сборник. Вып. 8. С. 207.

што ў цэлым не перашкодзіла русальным песням быць у коле календарнай паэзіі з'явай неардынарнай, сэнсава і эстэтычна прыкметнай. Пры паўнейшым выяўленні русальных тэкстаў, чаго, на жаль, дагэтуль не зроблена, паэтычна-жанравая прырода іх прадстане, бясспрэчна, багацей: яскравая міфалагічная падглеба, на якой узнялася песеннасць Русальнага тыдня, дае падставу для такога вываду.

## Абрадава-песенны комплекс летняга перыяду народнага календара: генезіс, жанравая прырода, сістэма вобразаў купальскіх, пятроўскіх, касецкіх і жніўных песень

Надыход лета, яго апагей у беларускім каляндарна-абрадавым фальклоры звязаны з адным з самых старажытных свят, некалі пад рознымі найменнямі вядомым народам усёй Еўропы, — Купаллем. Па сведчанню вядомага знаўца народна-паэтычных культур славянства П. А. Бяссонава, «Беларусь захавала ў абрадзе купальскай урачыстасці і ў песнях, што яе суправаджаюць, адгалоскі самай сівой даўніны, як нідзе ў славян»[1]. Генетычныя карані Купалля выразна праглядаюць у асобных структурных элементах абраднасці, а таксама ў тэкстах купальскіх вераванняў і песень. Купалле як этап у кругабегу часу станавіла сабой другую пасля Каляд, асабліва значную вяху ў геліяцэнтрычным светаразуменні старажытнага чалавека. Апагей сонца і ў наступным рух яго ў зыходным кірунку ў архаічнай свядомасці прадвызначылі комплекс ідэй, сімвалічна закадзіраваных у купальскіх абрадах, вераваннях, прымхах, паданнях[2]. Водгалас глыбока старажытнага светасузірання, зарыентаванага на салярны культ, з найвялікшай глыбіні вякоў даносяць у XX ст. мелодыі асобных купалак, з іх замросным мінорам часоў дагістарычных, сама шматбарвная песенная паэзія Купалля. Менавіта вераванні, паданні, прыкметы замацавалі на працягу стагоддзяў у народнай свядомасці ўяўленне пра Купальскую ноч (з 23 на 24 чэрвеня па ст. ст.) як своеасаблівы этап, час незвычайнага ў жыцці прыроды і космасу. Паводле іх, на Купалле дар мовы атрымлівалі жывёла, дрэвы і травы, чалавек мог падпільнаваць, як расцвітае ў гушчары раз на год, а дванаццатай гадзіне ночы, кветка папараці, і стаць празарліўцам, шчаслівым; сонца ж на Купалле, згодна з павер'ем, узыходзіць не як штодня, а іграючы, г. зн. вясёлкава перапіваючыся кругамі, прарочачы добры ўраджай[3].

На генезіс Купалля пралівае святло перш за ўсё яго сувязь з першароднымі стыхіямі: агнём і вадой, у першую чаргу — з агнём. У купальскай урачыстасці ён заняў цэнтральнае месца ў выглядзе спецыяльна ладжанага вогнішча, вакол якога і канцэнтравалася ўся «праграма» святкавання. Час і месца ўрачыстасці Купалля (апошняе выбіралася на ўзвышанасці як знак яго сакральнасці), старажытны

[1] Бессонов П. А. Белорусские песни с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта. С. 28.
[2] Узнікненне свят агню культуролагі адносяць да эпохі палеаліту. Гл.: Власов В. Г. Формирование календаря славян: ранний период // Календарь в культуре народов мира. М., 1993. С. 121.
[3] Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі. С. 217-234.

спосаб раскладання рытуальнага вогнішча (яго запальвалі шляхам трэння адзін аб адзін кавалкаў сухога дрэва) і такі атрыбут абраду, як высокаўзнятае на шасце запаленае загадзя прасмаленае кола, даволі пераканаўча сведчаць на карысць гіпотэзы «Купала — святкаванне ў гонар летняга сонцавароту»[1]. Салярны культ у ім дамінантны. Менавіта дасягненне сонцам у яго гадавым цыкле руху апагея і звязаны з гэтым пік росквіту прыроды, жыватворных сіл зямлі і выклікалі да жыцця тую чарадзейную містэрыю, якой паўстала Купальская ноч ва ўяўленні старажытнага чалавека.

Вакол купальскага вогнішча вадзілі карагоды (некаторыя даследчыкі ў іх схільны бачыць імітацыю руху сонца), ладзіліся ігрышчы, здзяйсняліся ахоўна-ачышчальныя рытуалы, рабіліся захады дзеля засцярогі ад хвароб, заклінаўся ўраджай[2]. Менавіта пры купальскім вогнішчы, якое не было ў свядомасці старажытных проста агнём, а свяшчэнным агнём, які, паводле слоў А: Патабні, сімвалізаваў само сонца, гучаў несціханы хор купальскіх рытуальных песень, тэкстаў-заклінанняў, жартоўных пераклічак, замроеных песень-гімнаў каханню, адвечнаму хараству свету, жыццю, маладосці.

Магчыма, разгул звышнатуральных сіл у ноч на Купалле, які так маляўніча рысавала ўяўленне даўнейшага чалавека, ёсць стыхійнае ўгадванне ім дыялектыкі жыцця? Таму ён і імкнуўся супрацьпаставіць заскокам змрочных сіл ахоўна-ачышчальныя абрады і веру ў чарадзейную кветку-папараць, здольную раскрыць перад шчаслівуцам схаваныя ў нетрах зямлі скарбы, далучыць яго праз дараваную звышчуйнасць і відушчасць да таямніц навакольнай прыроды, таямніц свету.

Адзін з заключных момантаў-рытуалаў у структуры купальскай абраднасці, далёка не апошні, немалазначны па семантыцы — калектыўнае вітанне ўзыходзячага сонца, цікаванне за яго «ігрой» удзельнікаў Купалля. Паказальна, што якраз гэты таямніча-ўрачысты момант выкарыстоўваўся ўдзельнікамі Купалля для заклінання цёплага, спагаднага лета, добрага ўраджаю галоўных пасяўных культур на Беларусі — жыта і лёну:

А на Яна сонца йграла,
Рана, рана, сонца йграла.
Іграй, сонца, прыгажэнька,

[1] «Для шэрагу старажытных індаеўрапейскіх традыцый, — пішуць Т. Гамкрэлідзэ і Вяч. Іваноў, — характэрна рытуальная і міфалагічная роля кола і абагаўленне яго перш-наперш як сімвала сонца, якому пакланяліся». Гл.: Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Ч. 2. С. 720.
[2] Бессонов П. А. Белорусские песни... С. 62-68; Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка... Т. 1, ч. 1 С. 213-223; Романов Е. Р. Белорусский сборник. Вып. 8. С. 207-212; Сержпутоўскі А. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў. Мн., 1930. С. 102-103.

Рана, рана, прыгажэнька,
Ды шлі лецейка цяпленька,
Рана, рана, шлі цяпленька.
Радзі жыта поўны засек,
Рана, рана, поўны засек.
Дай нам лёну поўны клеці,
Рана, рана, поўны клеці.
Іграй, сонца, ды на Яна,
Іграй рана, рана, рана![1]

Міфалагічная, паводле светапоглядных вытокаў, ідэя засцярогі ўраджаю ад падкопаў звышнатуральных сіл, атрапея, актуальная для даўнейшага селяніна ў пару даспявання жытоў, ляжыць у аснове інварыянта сюжэта «Ку-

6

84

пала кліча Івана (Іллю) на йгрышча» («Купала Йвана на вулку звала», «А ў нас сягоння Купалачка, то-то!»). З'яўленне ў купальскіх тэкстах вобразаў апекуноў земляроба Пятра і Іллі і агляд імі жытоў выглядае вельмі арганічна, дадае песням мастацкай змястоўнасці («Хадзіў Ілля з Пятром каля мяжы, а то-то!», «Сонейка, сонейка, Ян з Пятром ходзяць»). Асаблівай змястоўнай і вобразнай «гушчыні» дасягае купальскі тэкст, які прадстаўляе вобраз Яна як аратага і сейбіта:

— Святы Яне, дзе дасюль быў?
— Божа моцны, — за гарою.
— Святы Яне, што там рабіў?
— Моцны Божа, ляды араў!
— Святы Яне, нашто ляды?
— Моцны Божа, ячмень сеяць!
— Святы Яне, нашто ячмень?
— Моцны Божа, солад расціць!
— Святы Яне, нашто солад?
— Моцны Божа, піва варыць!
— Святы Яне, нашто піва?
— Моцны Божа, сына жаніць!..[2]

Мастацкі эфект (вобраз набыў характар пластычна-асязальнай рэальнасці) дасягнуты перш-наперш дзякуючы гранічна сціслай кампазіцыйнай арганізацыі структуры тэксту. У семантычным плане ён (тэкст) узнаўляе вобраз старажытнай беларускай гаспадаркі, з лядавай

---

[1] Ластаўка. Люцын. 1924. № 2 (8).
[2] Сахараў С. П. Народная творчасць латгальскіх і ілукстэнскіх беларусаў. Ч. 1. С. 27.

формай апрацоўкі зямлі, падсечнага землекарыстання. У функцыянальным сэнсе — гэта тыповая рытуальная песня, спяваная абрадавым хорам.

Купальскія рытуалы, звязаныя з воднай стыхіяй (купанне ў рацэ, качанне па расе), заснаваныя на міфалагічных уяўленнях аб магічна-чарадзейнай сіле вады, знайшлі глухаваты водгалас у песнях. Як бы кампенсуючы ў плане сюжэтаўтварэння іншыя састаўныя абрадавай глебы Купалля, выключныя патэнцыі ў гэтым сэнсе дэманструе ўзнікшы на міфалагічнай аснове цэнтральны вобраз купальскіх песень — вобраз Купалы, Купалкі. У беларускай фальклорнай традыцыі гэта ў асноўным жаночы вобраз, увасабленне самога купальскага свята. Зразумела, па сваёй функцыянальнасці, семантыцы ён ніяк не ідэнтычны вобразу Каляды, аднак мае з ім некалькі супольных рыс, абумоўленых генетычна. Як і Каляда, на святочную ўрачыстасць Купалка з'яўляецца з нейкага далёкага свету. У асобных песенных тэкстах ранейшае месцазнаходжанне яе ўдакладняецца, канкрэтызуецца: «— Да купаленка, рана, рана, // Дзе дасюль была? // — За ракой была, за быстрай была. // — Што ты рабіла? // — Кужалі прала, ткала, бяліла, // Замуж дачок выдавала»[1]. Часцей, аднак, месцам прабывання Купалкі называецца непасрэдна прыродна адпаведнае купальскай пары і клопату земляроба ў гэты час зялёнае жыта: «...начавала ў чыстым полі, у чыстым полі ў густым жыце», «...начавала ночку ў ярым жыцечку», «...начавала ў чыстым полі, у чыстым полі сярод жыта» (Купальскія і пятроўскія песні, с. 123-125). Увогуле сам вобраз Купалкі мае ў параўнанні з вобразам Каляды шырэйшае семантычнае поле, ён паўней распрацаваны і ў мастацкім плане. Рэльефней, чым у аналагічным міфічным вобразе зімовага цыкла, у вобразе Купалкі акрэслена ідэя яе апякунства над дзяўчатамі. Патранат Купалкі ў дачыненні моладзі, асабліва дзяўчат, тэксты выяўляюць праз сімвалічныя вобразы вянкоў, якія яна, як і яе дачка, рыхтуюць «дзевачцы на галоўку», «вяжыцкім дзеўкам — яны замуж пойдуць» (Купальскія і пятроўскія песні, с. 131, 134, 135, 137, 138). Апякунскі клопат Купалкі ў адносінах да дзяўчат (дачок) заключаецца і ў такім рэальным садзеянні выдання іх замуж, як падрыхтоўка пасагу. «Дары строіла», г. зн. рыхтавала вясельныя падарункі, — адказ Купалкі на пытанне, дзе дасюль была і што рабіла, здаецца, падмацоўвае меркаванне аб сакральнай ролі яе. Сакральную адзна-

[1] Купальскія і пятроўскія песні / Уклад, тэкстаў А. С. Ліса і С. Т. Асташэвіч; уступ. арт. А. С. Ліса; сістэм, і расшыфр. напеваў Г. В. Таўлай. Мн., 1985. С. 127.

чанасць Купалкі ў яе дачыненні да дзявочага лёсу, пэўна, няблага пацвярджае купальскі тэкст:

Прыехала Купалначка ў сяло
Да пытаецца аб тых вароцейках:
— Чаму яны залатым замком замкнёны,
Кітайкаю завяшоны.
Адказала ёй Марыська красная:
— Я то для Купалначкі прыбрала,
Залаты замочак адчыню,
Дарагую кітайку адхілю,
Да цябе, Купалначка, упушчу,
Зялёным віном да прыйму,
Пшанічным півам упаю,
А белым сырам накармлю.[1]

У цэлым жа ў сцэнарыі Купалля персаніфікаваная Купалка (Купаліна) функцыяніруе спецыфічна. Перш-наперш гэта антрапаморфны вобраз. Антрапамарфізм — вызначальная рыса аблічча Купалы (Купалінкі), хоць у паадзінкавых тэкстах яна магла выступаць увасабленнем зялёнага росквіту зямлі: «— Ты Купалле, ты зялёнае, // Дзе дасюль было? // — За ракою расло. // — А што рабіла? // — Красавалася» (Сахараў, 1, с. 30).

Менавіта ў іпастасі персаніфікаванага жаночага вобраза з'яўляецца Купалка на вуліцы, на шляху да месца святочнай урачыстасці. Этнаграфічныя запісы А. Я. Багдановіча, зробленыя ў 80-я гады XIX ст., сведчаць, што ў выкананні абрадаў пры купальскім агні Купалку імітавала, рэпрэзентавала гожая сасватаная дзяўчына-купальніца[2]. Яна вяла рэй у рытуальным карагодзе, была дзейным персанажам Купалля побач з Купалішам. У з'яўленні Купалкі перад здзіўленай вуліцай, у прамаўленні госці да людской грамады адчуваецца, бачна абрадавая тэатралізацыя: «Ішла Купалка па вуліцы, // Краскамі вочы завесіўшы. // Сталі людзі дзівіціся, Стала Купалка сварышся: // — А што вы людзі за дзіўныя! // Ці вы на вулку не хадзілі, // Ці вы Купаленькі не відзелі, // Ці вы вяночкаў не вівалі? // Я не такое дзіва відзела: // Шчука-рыба кросны ткала, // А рак-небарак цэўкі сучыў...»[3] Прыход Купалкі на ўлонне рытуальнага купальскага ігрышча арганізуе святочнае дзейства. Шырокі дыялог удзельнікаў урачыстасці з Купалкай кранаецца многіх тэм і складае, па сутнасці, драматургію свята, канструяваную паводле адвечнай абрадава-песеннай канвы.

---

[1] Купальскія і пятроўскія песні. С. 115.
[2] Богданович А. Е. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов. Гродно, 1895. С. 118.
[3] Купальскія і пятроўскія песні. С. 119.

На дыялогу з Купалкай, ініцыянаваным удзельнікамі купальскага гуляння, пабудаваны сюжэты многіх паважных рытуальных і жартоўных песень. Праўда, што датычыць характару ролі Купалкі ў кананічных абрадавых тэкстах і ў гумарыстычных, то яна не аднолькавая. У першых Купалка з'яўляецца суб'ектам дзеяння, знаходзіцца ў цэнтры ўвагі і адпаведна трактуецца. У жартоўных жа скарыстоўваецца як дапаможны вобраз, уяўны сведка прыстойнасці, беззаганнасці адной групы моладзі і кантрастна супрацьпастаўленай ёй іншай, што з'яўляецца аб'ектам асмяяння, асуджэння (Купальскія і пятроўскія песні, с. 128, № 185, 186).

Паказальна, што створаныя ў рамках жанравай сістэмы каляндарна-абрадавага фальклору міфалагічныя вобразы не вызначаюцца шырэйшай мастацкай распрацоўкай. Творцы іх абмяжоўваюцца знешняй партрэтнай абмалёўкай, хоць пакідаюць за імі даволі прыкметную функцыянальную ролю. Вобраз Купалы (Купалкі) не з'яўляецца выключэннем. Пры багатым міфалагічным субстраце ў абрадах, вераваннях Купалля вобраз цэнтральнай постаці яго не вызначаецца выяўленчай яскравасцю. Ёсць у ім крыху барваў, узятых ад лета, але незашмат, калі ўважаць на прыродную раскошу і шчодрасць летняй пары. Толькі літаральна ў адным узоры, які, відавочна, узнік на стадыяльна пазнейшым, чым міфа-паэтычны, этапе развіцця калектыўнай свядомасці, вобраз Купалкі (Купалы) набыў шырокае паэтычнае абагульненне як вобраз асаблівай, этапнай урачыстасці ў гадавым кругабегу жыцця. Інавацыя ўзнікла на традыцыйнай аснове, але паэтычная думка ў ёй узнялася на тую эстэтычную вышыню абагульнення, якая дазволіла ў сімвалічных вобразах рэалістычна перадаць карціну жыцця, свята незвычайнага, з ацэнкай прынесеных ім даброт:

Ішла Купалка сялом, сялом,
Закрыўшы вочкі пяром, пяром,
Вітала хлопцаў чалом, чалом,
Свяціла ночкі агнём, агнём,
Пляла вяночкі шаўком, шаўком,
Слала Купалка цяплом, дабром
На Йвана Купала...[1]

Свае эстэтычныя магчымасці купальскія песні паўней раскрываюць пры адлюстраванні чалавека, перш-наперш пры стварэнні дзявочых вобразаў. Справа ў тым, што пры выяве чалавека творцы каляндарнага фальклору маглі паўней скарыстаць свой вытворча-

[1] Купальскія і пятроўскія песні. С. 69

бытавы, этычны і, што асабліва важна, псіхалагічны вопыт. Акрамя таго, пры выяве вобраза чалавека, у прыватнасці ствараючы дзявочы вобраз, каляндарна-абрадавая паэзія спантанна пашырала рамкі сваіх выяўленчых магчымасцей за кошт рэалістычных падыходаў і прыёмаў адлюстравання, якіх аб'ектыўна патрабавала ўзросшая эстэтычная функцыя фальклору.

Дзявочыя вобразы купальскіх песень нясуць на сабе адбітак адметнай абрадавай урачыстасці зеніту лета, яе светапоглядных асноў і побытавага фону. Міфапаэтычнае і рэалістычнае бачанне чалавека ў іх перамяжоўваецца. Аднак пры міфапаэтычным светасузіранні нават у такім старажытным пласце традыцыйнай культуры, як купальскія песні, рэалістычнае ўспрыманне чалавека, прынамсі к XIX ст., часу іх фіксацыі, стала пераважаць. Так, у песні «Прасілася Гарыслаўка ў ойчанькі на Купаллейка», дарэчы, цікавы выпадак захавання ў першай трэці XIX ст. старажытнага народна-гістарычнага найменні княгіні Рагнеды, створаны характар незалежны, дзейсны, постаць, поўная самапашаны. Тэкст рытуальнага функцыяніравання пры пераводзе ў побытавы план атрымаў большыя магчымасці псіхалагізацыі вобраза. Гэта пацвярджаецца ўсім зместам песні, у якой аб'ектывізаваны аповяд спалучаецца з дыялогам, і асабліва выпуклена канцоўкай яе — размовай Гарыславы з бацькам: «— Донька мая родненькая, скажы мне, // Каго любіш верна ў сяле, // Таму пашлю залаты пояс у дары, // Штоб ён пазнаў Гарыслаўку, малады. // — Не пасылай, мой ойчанька, пояса, // Ой, прывядзе мне молайца мая краса» (Czeczot, 1845, с. 54-55).

Прыкметны след у купальскай песнятворчасці пакінуў глыбока старажытны звычай свабоды палавых адносін у ноч на Купалле, які генетычна ўзыходзіць да ранніх форм родавага грамадства, інстытута палігаміі. Сведчаннем таго, наколькі вялікае значэнне народ прыдаваў ідэі засцярогі маладых ад наступстваў заганнага звычаю, з'яўляецца і той факт, што тэма інцэста набыла шырокую інтэрпрэтацыю ў баладах Купалля. Баладныя сентэнцыі звернуты ў першую чаргу да дзяўчат, мадэлiруюць жыццёвыя сітуацыі і вобразы, строга адпаведныя народнай маралі. Прырода баладнага жанру з яе драматычным і трагічным вырашэннем канфліктаў, ідэйна скіраваная на абарону нормаў народнай этыкі, павучанне, як мага лепш адпавядалі задачы маральнай прафілактыкі паводзін моладзі ў ноч цудаў і язычніцкай усёдазволенасці — на Купалле. Адна з самых старажытных купальскіх балад, прысвечаная паходжанню кветкі брат-сястрыца (Viola tricolor), з вялікім тактам трактуе далікатную праблему. Па сутнасці, гэта міжнародны баладны сюжэт аб інцэсце.

Беларускі варыянт яго цудоўна распрацаваны ў мастацкіх адносінах. У баладзе выкарыстаны матыў метамарфозы, аналагічны старажытнагрэчаскім міфам пра нарцыс або гіацынт. Натуральна, беларуская балада, узнікшы цалкам на нацыянальнай глебе, у адпаведнасці з рэаліямі беларускага побыту, этнічнай ментальнасцю творыць і сваю арыгінальную сюжэтную калізію, вельмі пераканаўчую жыццёва. Коратка сутнасць фабулы. Пасля смерці маці і з'яўлення ў доме мачыхі дзеці разыходзяцца па свеце. У Купальскую ноч ужо дарослых іх зводзяць жыццёвыя сцежкі, узнікае пагроза кровазмяшэння. Аднак да трагедыі не даходзіць: закаханыя высвятляюць, што яны родныя брат і сястра. Усведамленне пагрозлівасці сітуацыі прымушае іх «перакінуцца» ў кветку браткі, або брат-сястрыца.

Звяртае на сябе ўвагу адна асаблівасць: героі балады аб інцэсце (заўважым, у корпусе тэкстаў кнігі «Балады» серыі БНТ дваццаць сем варыянтаў сюжэта), як правіла, — прадстаўнікі маёмасных класаў: войтавічы, папоўны, чые бацькі — асобы адміністратыўныя або прыналежныя да кліру. Прычым паслядоўна ад твора да твора назіраецца павышэнне сацыяльнага статуса баладных герояў: ад сына, дачкі войта аж да рангу галавы дзяржавы — караля і яго дачкі. Такая рэпрэзентацыя моладзі ў баладах, такая тыпізацыя вобразаў іх дыктаваліся ідэйнай устаноўкай, неабходнасцю неяк падкрэсліць незвычайнасць сітуацыі, адлюстраванай у творы, патрэбай праз высокі сацыяльны стан герояў, удзельнікаў драмы акцэнтаваць асноўную думку, узмацніць псіхалагічны кантэкст, яго эмацыянальнае ўздзеянне на слухача. Так, у баладзе «На вуліцы скрыпкі йграюць» бацька-кароль, убачыўшы, што дачка позна вярнулася з гульбы ў змятых шатах, без «руцвяногa венчыка», катэгарычна жорсткі ў вырашэнні лёсу роднага дзіцяці: «Мая дачушка, я цябе страчу!..» — адзінае слова ў яго для парушальніцы нормы этыкі. Гэткі ж катэгарычна суровы прысуд выносіцца панамі-радай войтаўне ў баладзе «У нашага войта на дварэ»:

У нашага войта на дварэ
Стаіць явар зялёны,
Пад яворам — сталове,
За сталамі — панове,
Радзяць рады тайныя,
Не так тайныя — дзіўныя:
Войтаўна сына ўрадзіла,
На бацьку няславу пусціла…[1]

[1] Купальскія і пятроўскія песні. С. 200-201.

Праўда, у паасобных варыянтах сюжэта маецца карэкцыя прысуду войтаўне з боку паноў-рады: высокі суд шукае прычыны для змякчэння віны на карысць абвінавачанай. Не выключана, што падобныя варыянты ўзніклі пазней пад уплывам агульнага развіцця грамадства, яго гуманізацыі.

Увогуле ж купальскія балады — з'ява калі не унікальная, то ва ўсякім разе неардынарная. Група балад, што развілася ў рамках жанравай сістэмы Купалля, цікавая сваёй мастацкай змястоўнасцю, пазажанравымі сувязямі. У купальскіх баладах створаны не толькі своеасаблівы вобраз дзяўчыны — ахвяры звычаёвага перажытку, спецыфічных абставін язычніцкага свята, якім Купалле заставалася ў сярэднявеччы і пазней, крыху нечакана ў іх з'яўляецца вобраз дзяўчыны-ваяркі. Факт яго з'яўлення, трэба думаць, абумоўлены ў пэўнай меры універсальнасцю Купалля як этнакультурнай з'явы. Сапраўды, увесь фальклорна-этнаграфічны комплекс святкавання летняга сонцастаяння ўключаў масу разнастайных элементаў. У тым ліку, як сведчаць П. А. Бяссонаў, А. К. Сержпутоўскі, Г. В. Таўлай, такія, як культ продкаў, заклінанне здароўя, ураджаю, перадача ведаў малодшаму пакаленню праз расказы старэйшымі пры купальскім вогнішчы легенд, паданняў[1].

Не выключана, што балады пра мужную ваярку-войтаўну ўтрымліваюць у сабе пэўныя рэмінісцэнцыі аб сярэднявечных войнах і казацкіх паўстанцкіх наездах, што мелі месца на беларускіх землях у XVII ст. Падзейнасць у баладзе «Ой, загадалі на вайну» заснавана на экстрэмальнай сітуацыі — аб'яве вайны, загадзе выбірацца на яе «сялу усяму ... войту самаму». Структура твора пабудавана на прынцыпе вылучэння асобнага, рэтардацыі. Гераіня балады вылучана ўжо тым, што яна «адна дачушка на раду» ў войтавай сям'і, і гэта прыродная, сацыяльна-родавая вылучанасць аказваецца абранасцю лёсам. У творы характар гераізуецца праз гіпербалізацыю ваяцкага подзвігу войтаўны: «левай ножкай ступіла, тысячу войска згубіла, правай ручкай махнула — семсот казакоў злякнула» (Купальскія і пятроўскія песні, с. 283). Аднак найбольшага трыумфу гордая баладная ваярка-войтаўна дасягае ў дыялогу з каралём, які мае ўладу над усім войскам. Уражаны вайсковай удаласцю незнаёмага ваяра, кароль выказвае гатоўнасць аддаць за яго сваю дачку, каралеўну, на што атрымлівае поўны годнасці адказ (Купальскія і пятроўскія песні, с. 594).

[1] Бессонов П. Белорусские песни... С. 62; Сержпутоўскі А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў. С. 102-103; Тавлай Г. В. Белорусское Купалье: Обряд, песни. С. 13.

Купальская балада «Цёмна-цёмна за дваром» у эпічнай форме, карыстаючыся сярэднявечнымі вайсковымі рэаліямі, узнаўляе атмасферу вайны, адзін з трагічных момантаў яе: «Ой, цёмна-цёмна за дваром, // Едуць баяры ўсё радом, // Вязуць Міхайлу на кані, // Яго галоўку на мячы, // За ім мамачка плачучы...» (Купальскія і пятроўскія песні, с. 285).

Купальскія песні як старажытная паэтычна-абрадавая форма выказу дачыненняў да свету асабліва багатыя (прынамсі, у межах каляндарных жанраў) на маральна-этычныя ўстаноўкі, заўсёды глыбока ўсвядомленыя і па-мастацку асэнсаваныя. Папраўдзе, датычаць яны фундаментальных жыццёвых ісцін. Адрасаваныя моладзі, паэтычныя сентэнцыі гэтыя арыентавалі ў такіх быційных дылемах, як выбар будучага мужа або жонкі, паважлівыя адносіны ў сям'і і наогул у міжлюдскіх дачыненнях. Пры гэтым эталон паводзін, ідэал сцвярджаўся ў альтэрнатыўнай вобразнай форме. Быційным, філасофскім высновам у песнях заўсёды знаходзіўся адпаведны эстэтычны эквівалент. Напрыклад: «Ай, то-то! Ды за гарою за камяною, ай, то-то! // Стаяць коні вараныя, // Вараныя, прыбраныя, // Прыбраныя, сядлання — // Як уссесці, паехаці // Да ўдованькі жаніціся. 11 Ды ўдованьку лёгка браці, // Лёгка браці, цяжка жыці: // Пасцель спеліць — усё клянецца, // Спаць кладзецца — не хінецца». Другая частка кампазіцыі песні, якая выстройваецца таксама шляхам расшырэння агульнага вобраза-малюнка, пабудавана паводле прынцыпу палярызацыі, у выніку чаго ідэйная скіраванасць твора атрымлівае гранічную сэнсавую выразнасць: «Ай, то-то! За гарою камянею, ай, то-то! // Стаяць коні вараныя, // Вараныя, прыбраныя, // Прыбраныя, сядлання — // Як уссесці — паехаці // Да дзеванькі жаніціся. // Ды дзеваньку цяжка браці, // Цяжка браці, лёгка жыці: // Пасцель сцеліць — усё смяецца, // Спаць кладзецца — прыхінецца»[1]. Так, у песні «За гарою, за далінаю», як, мабыць, і ў больш ранняй яе сюжэтнай версіі «Сягоння ў нас купальнічак», праз паэтычна ўзноўленую сустрэчу дзвюх дзяўчын з праезджымі малойцамі (дваранінамі) сцвярджаецца думка: ветлівасць — не толькі элементарная этычная норма, але і выяўленне чалавечай сутнасці, праява ветласці можа быць і лёсавызначальнай. Купальскі тэкст, па сутнасці, па-мастацку ўвасабляе ідэю выпрабавання годнасці чалавека праз ветлівасць і зычлівасць. Худобачка (сірата) у сцэне сустрэчы паводзіць сябе пачціва і годна («паздаровіла» гасцей, скланялася ім), а багатырачка — ганарліва, без пашаны, за што асуджаецца народнай ма-

---

[1] Гілевіч Н. С. Песні народных свят і абрадаў. С. 192.

раллю, застаецца па-за ўвагай годных жаніхоў у тэксце песні. Роспач, самота, шкадаванне яе перадаюцца адпаведнай, падобнай на галашэнне інтанацыяй: «...Ручнічкі мае дымковыя, // А што ж я з вамі рабіць буду? // А ці не дарожкі высцілаць? // Падушкі мае пуховыя, // А што ж я з вамі рабіць буду? // Ці не горачкі выкладаць? // Паяскі мае шаўковыя, // А што ж я з вамі рабіць буду? // Ці не конікі ляйцаць...» (Купальскія і пятроўскія песні, с. 276-279).

Пры паэтычнай інтэрпрэтацыі некаторых пазіцый народнай этыкі, экзістэнцыянальных высноў народа купальскія песні побач з мастацкімі перыядамі, разгорнутымі кампазіцыйнымі канструкцыямі дзейсна выкарыстоўваюць і гранічна лаканічныя формы выказвання, вобразныя выявы на ўзроўні сімвалаў. Напрыклад, у песні «Цераз гару тры сцежачкі» хлопцу-жаніху вуснамі родных, бацькі, сястры даецца парада з трох паненак, знешні выгляд першых дзвюх акрэслены сацыяльна: «што ў золаце, што ў аксаміце», выбраць трэцюю — «што ў розуме». Матывіроўка такога выбару — простая і пераканаўчая: «мы золата прыпазычым, аксаміту прыкупім, а розуму ані ўцяць, ані ўзяць» (Купальскія і пятроўскія песні, с. 144-145).

Суаднясенне міфалагічных, побытавых, лірычных матываў у паэзіі Купалля ўяўляе сабой досыць цікавую карціну. Перш-наперш у аспекце месца, удзельнай вагі твораў кожнай жанрава-тэматычнай групы тэкстаў міфалагічнага, дыдактычнага, лірычнага зместу. Яны неяк вельмі прапарцыянальна прадстаўлены ў самавітым агульным рэпертуары свята і ў гэтым сэнсе прыкметна вылучаюцца сярод іншых песенных цыклаў гадавога круга. Акрамя таго, лірычныя купалкі, купальскія песні побытавага характару, не кажучы ўжо пра міфалагічныя тэксты, выяўляюць сваю арганічную сувязь з самім святам летняга сонцастаяння. Повязь гэта прасочваецца на розных узроўнях семантыкі і паэтыкі. Многія сюжэты купальскіх песень падзейна, сітуацыйна звязаны з Купальскай ноччу, рытуаламі, павер'ямі, дзейнымі персанажамі святкавання Купалля. Перадусім з самой ноччу на Купалле як незвычайнай, з якой лучылася многа розных надзей, у тым ліку ў дзяўчат на каханне. Зафіксаваны 150 гадоў таму назад на Міншчыне і паўтораны ў запісах Н. Гілевіча, пазней Г. Таўлай тэкст лірычнай купалкі з рэдкаснай далікатнасцю, псіхалагічна дакладна і тонка перадае душэўны стан маладой дзяўчыны: чаканне, задуму, спадзеў:

Каліна! На святую Купалачку, каліна,
Ой, выйду, выйду на вулачку
Да буду глядзець, што будзе ляцець.
Ляцяць, ляцяць тры лебедзі. —

Лебедзі мае шэранькія,
Да скіньце мне па перынцы,
Па перынцы, па русай касе.
Калі буду ў ойчанька,
Я тую касу ў вяночку знашу,
Калі буду ў свёкаркі,
Я тую касу ў чэпчыку знашу.[1]

Любоўная лірыка Купалля мае выразныя рысы адметнасці, нададзеныя ёй самім характарам свята зеніту лета, яго абрадавай семантыкай, пэўнымі побытавымі рэаліямі, умовамі, нарэшце, прыродай летняй пары. Сродкамі агульнафальклорнай паэтыкі, уласцівымі толькі купальскім тэкстам, у ёй паэтызуецца адвечнае пачуццё кахання, сведчыцца аб ім узвышана і мройна. Для трансфармацыі жыццёва-вобразных рэалій у паэтычную форму творцы купальскай лірыкі найчасцей звяртаюцца да амебейнага тыпу кампазіцыі: ён дазваляе лёгка і непасрэдна перадаць думку, рух, дыялектыку дзеяння, пачуцця. Спатканне хлопца з дзяўчынай, а яно само па сабе ў фальклоры сімвалізуе каханне, у любоўных купалках адбываецца, як правіла, на ўлонні прыроды, калі паненка збірае святаянскія зёлкі або «ягадкі бярэ». Дыялог паміж маладымі людзьмі, хоць і мае побытавы план (размова ідзе пра падрыхтоўку да вяселля), дзякуючы вобразнай сімволіцы (сігнэту, пакаціўшы якім хлопец будзіць дзяўчыну) набывае рамантычную афарбоўку. У некаторых варыянтах сюжэта «дзяўчына не выспалася: вышывала любаму сарочку (ручнік, пояс)» — сімвалічны знак увагі, кахання — назіраецца імкненне складальнікаў песні стварыць адпаведную абрадавую рэальнасць, надаць ёй таямнічы падтэкст, лёгкі гумарыстычны флёр: «Цёмная ночка купалачка, // Наша Марыська няўдалачка. // Усю ноч не спала — горы капала, // Горы капала глыбокія, // Стаўляла стаўбы высокія, // Вешала ручнікі шаўковыя. // Усім хлопцам прадавала, // Свайму Іванку дарам давала...» У палескім варыянце абрадавы субстрат захаваўся лепш: «...Капала горы камянныя, // Стаўляла слупы залатыя (разрадка наша. — А. Л.) (Купальскія і пятроўскія песні, с. 113-114).

У адрозненне ад тэкстаў, ідэйную аснову якіх складаў маральны імператыў і дзе вобраз дзяўчыны трактаваўся жорстка, набываў рысы драматычныя (згадаем балады «Брат-сястрыца», «На вуліцы скрыпкі йграюць» і да т. п.), у лірычных купальскіх песнях дзявочыя вобразы мадэлююцца мякка, з акцэнтам на душэўнасці, сціпласці, зграбнасці. Вобраз дзяўчыны з любоўнай лірыкі Купалля гарманічны,

[1] Купальскія і пятроўскія песні. С. 211.

цэльны. Можа насіць адценне лёгкай ідэалізацыі; у плане танальнасці — хутчэй элегічны, чым мажорны. Кампазіцыйная, рытмічная арганізацыя радкоў пры знешняй прастаце вобразных сродкаў можа дасягаць часам формы паэтычнай вытанчанасці за кошт абыгрывання бытавых рэалій:

Млада Купалінка стужылася,
Што яе дары не прадзены.
Хоць прадзены, дык не вітыя,
Хоць вітыя, дык не снованы,
Хоць снованы, дык не тканыя,
Хоць тканыя, дык не белены,
Хоць белены, дык не качаны,
Хоць качаны, дык не рэзаны,
Хоць рэзаны, дык не дзелены.
Таму-сяму па локціку,
А сужанку — не мерачы.
Ад сяго-таго — па сто рублёў,
Ад сужанкі — ні шэлежкі.[1]

Гумарыстычныя песні Купалля, складаючы вялікую песенную групу, асобнымі сваімі сюжэтамі не толькі блізкія лірычным купалкам, але ў функцыянальным і семантычным плане з'яўляюцца своеасаблівай формай гульні, любоўнага заляцання і складаюць інтэгральную частку святочнай абраднасці. Па стварэнню камічных сітуацый, што ляжаць у аснове іх сюжэтаў, багаццю паэтычна-вобразнай фактуры яны ў цэлым не маюць аналага сярод гумарыстычнага фальклору гадавога круга, хоць асобнымі сваімі матывамі і пераклікаюцца з жартоўнымі юраўскімі, мабыць, з-за іх часавай блізкасці і функцыянальнай тоеснасці. Паэтыка жартоўных песень Купалля, іх кампазіцыя, вобразная структура шмат у чым дэтэрмінаваны самім характарам антыфоннага спеву[2].

У заключных песнях Купалля створана рэалістычна абагульненая карціна пераломнай пары года ў кантэксце рэалій працоўнага клопату земляроба — надыходзячых сенакосу і жніва. Вобразная насычанасць структуры тэксту, яго ёмісты лаканізм суадносныя з эстэтыкай класічнага мастацтва паводле прынцыпу-крытэрыя: максімальная паэтычная выразнасць — мінімумам выяўленчых сродкаў:

Сонейка, Пятрова ночка невялічка, сонейка.
Сонейка, сабрала дзевак да на вулачку, сонейка.

---

[1] Шейн П. В. Белорусские народные песни. СПб., 1874. С. 159.

[2] У сувязі з тым што ў манаграфіі «Купальскія песні» намі жартоўным купалкам прысвечаны асобны раздзел (гл. названы твор, с. 122-147), аналіз іх тут апускаецца.

Сонейка, пасадзіла да на тыночку, сонейка.
Сонейка, выправіла ў бор жыта жаць, у луг сенаваць, сонейка.
Сонейка, на бару ўсё жыта пажата, сонейка.
Сонейка, на лузе сена пасянована, сонейка.[1]

Побач з кампазіцыяй як найважнейшым інструментам эстэтычнай трансфармацыі рэчаіснасці, у тым ліку абрадавай, у адпаведныя мастацкія формы значную ролю ў ідэйна-сэнсавым іх напаўненні, асабліва песні, адыгрывае рэфрэн, прыпеў. Акрамя семантычнай нагрузкі, ён нясе і стылёва-формавую, надае песеннай структуры тыпалагічныя жанравыя прыкметы, адпаведны паэтычны і ў выпадку з песняй — музычны каларыт. У абрадавай песнятворчасці роля рэфрэна асабліва значная: на пэўным этапе ён адыгрываў семантычна-магічную функцыю. Пазней магічная, заклённага характару функцыянальнасць прыпеву абрадавай песні была страчана, аднак сляды былой яе ролі засталіся, і, можа, найнаглядней яны дэманструюцца якраз купальскімі тэкстамі. Эмацыянальныя, паэтычна яскравыя рэфрэны валачобных песень пры ўсіх іх семантычна-вобразнай адметнасці, каларыце не прасвятляюць так функцыянальна-генетычныя вытокі рэфрэна абрадавых песень, як гэта патрапляюць зрабіць унікальныя па сваёй архаічнай форме прыпевы купалак.

Звяртаюць увагу ў першую чаргу такія тыповыя для купальскіх песень рэфрэны, як «О то-то-то!», «Сонейка, сонейка», «Купала», у розных мадыфікацыях. Характэрна, што ў некаторых песнях гэтымі выклічнікамі, словамі пачынаўся і заканчваўся кожны радок, а ў выніку яны акаймоўвалі ўсю плошчу тэксту, знешне надаючы яму спецыфічны сілуэт. Бясспрэчна, гэты, на візуальнае ўспрыняцце, дэкор адыгрываў не толькі настроечную ролю. Рэфрэн узмацняў кожны радок паасобку і ўвесь тэкст эмацыянальна і тым самым паглыбляў яго ўздзеянне. У глыбокай старажытнасці, калі ад слова, абрадавай песні спадзяваліся магічнага ўздзеяння на аб'ект звароту, чакалі ад іх рэальнага плёну ў выглядзе ўрадлівасці нівы, здароўя і да т. п. даброт, такі фанетычны або слоўны рад быў элементам рытуалу. Паўтор аднаго моўнага знака мог узмацняць той жа заклён, замацоўваць эмацыянальны ток пачуцця, пашыраны ва ўсім тэксце. У святле бясконцай эвалюцыі людской цывілізацыі, чалавечага мыслення не выглядае чыстай фантазіяй дапушчэнне, што рэфрэн купальскіх песень «Сонейка, сонейка» — трансфармаваны зварот чалавека ранніх грамадскіх форм да нябеснага свяціла. Той факт, што слова

[1] Купальскія і пятроўскія песні. С. 369.

«сонейка» служыла і зачынам песні, арганізоўвала ў тэксце цэлы анафарычны рад, умацоўвае нас у верагоднасці такога меркавання.

Выклічнік «то-то-то!», які літаральна «апаясваў» кожны радок купальскіх песень, асабліва ранніх запісаў, а таксама сведчанні інфарматараў пра падтанцоўванне, плясканне ў далоні падчас спеву, яшчэ больш пераконвае ў тым, што цяперашні рэфрэн-выклічнік — рудымент рытуальнай яго функцыянальнасці ў дыяхраніі. Што датычыць рэфрэнаў «Купала, Купалалё», «Купала на Йвана», то іх роля не складае нейкага выключэння ў адносінах да іншых тыпаў рэфрэнаў купальскай песнятворчасці. Яна ў пэўнай меры інфармацыйная — сігналізуе аб свяце, акцэнтуе на ім увагу, а таксама мае значэнне эмацыйнасемантычнае.

Толькі купальскім песням уласцівы прыпевы тыпу «Іграй, сонца, харашэнька!», «Іграй, сонца, із зарою!» Генезіс іх даволі «празрысты». Такія рэфрэны ўтвораны на падставе міфапаэтычных уяўленняў аб своеасаблівым, незвычайным усходзе сонца на Йвана (Яна). Абсалютна унікальны слоўны адзінапаўтор «каліна» ў купальскіх тэкстах, ім, дарэчы, таксама «апаясваецца» ўся плошча твора, мае лакальнае распаўсюджанне: сустракаецца пераважна ў купальскіх песнях і баладах паўночна-мінскага і мінска-вілейскага рэгіёнаў[1] Відавочна, сімвалічная семантыка вобраза каліны тут прама суадносіцца з парой спявання купальскіх песень. Прыпевы «Божа наш!» і «рана-рана» збліжаюць купальскія тэксты з познавеснавымі песнямі, што можна растлумачыць іх блізкім сыходжаннем у часе бытавання.

Своеасаблівы каларыт паэзіі Купалля надала не толькі яе адметная функцыянальная скіраванасць, зместавая напоўненасць, але і адпаведная паэтыка, асобныя элементы якой трансфармавалі ў сабе рэаліі летняй прыроды пары найвышэйшага яе росквіту. Сталыя эпітэты, датычныя купальскай ночы як самай кароткай, цёмнай (апошняе больш суб'ектыўнае), адыгрываюць прыкметную ролю ў структуры купальскіх тэкстаў. Яны выкарыстоўваюцца звычайна ў зачынах песень, канстатуюць наяўнасць купальскай святочнай рэальнасці і ствараюць ці, прынамсі, даюць пачатак стварэнню адпаведнага аказіі настрою. У большасці ж тэкстаў канстатацыяй таго, што купальская ноч «кароткая, маленька», запачаткоўваецца сам сюжэт, напрыклад «Ой, цёмна ночка Купалачка, не выспалася Наталачка», «На Йвана ночка маленькая, не выспалася паненка», «А на Яна ночка мала, я, малада, недаспала», «Купаленька, Купаленька, ноч маленька...»

[1] Купальскія і пятроўскія песні. № 618, 620, 639, 640, 707, 710.

Азначэнне купальскай ночы як малой (кароткай) і цёмнай, атрыбутыўная яе адзнака, што ўвасоблена ў тропах, у прыватнасці ў эпітэце, у асобных тэкстах вылучана ў прыпеў, які набывае значэнне лейтматыву. Так, у песні «Пойдзем, сястрыца, з гары на даліну» кожны радок суправаджае рэфрэн «Цёмная ночка Іванава», а ў яе паасобніку «Пойдзем, сястрычкі, на ясну зарыцу» за кожным радком паўтараецца «Ночка мала купальная!» (Купальскія і пятроўскія песні, № 421, 424). Натуральна, карыстаецца купальская паэзія і эпітэтамі агульнафальклорнай паэтыкі, сталымі акрэсляннямі гаю «зялёны», месяца «ясны», «яснюсенькі», бору «шчыры», зямлі «сырая», вядома, у кантэксце святочнай купальскай абраднасці, урачыстасці: купальнікі просяць месяц узысці ранюсенька і раскласці купалейка (купальскі агонь), «шчырыя» бары шумяць ад песень, «сырая» зямліца стогне ад дзявоцкага гуляння, жаноцкага спявання «ў гэту ночку вясёлу» (Купальскія і пятроўскія песні, с. 79, 80, 112, 113, 114). У цэлым жа такі выяўленча ёмісты сродак, як эпітэт, у купальскай паэзіі працуе на ўзнаўленне карціны быцця непараўнальна менш актыўна, чым у валачобных і жніўных песнях, дзе яго паэтычна-выяўленчая роля выдатная.

Структура вобразаў купальскай паэзіі, яе выяўленчая палітра набіралі сваёй жанравай адметнасці за кошт эстэтычнага асваення прыроднага асяроддзя, у якім здзяйснялася ўрачыстасць Купалля, флоры — кветак, траў. Вобраз каліны, напрыклад, у купальскіх песнях сустракаецца як вобразная паралель, сімвалічны вобраз дзяўчыны («А ў лузе каліна»), а таксама, мы ўжо бачылі, у якасці рэфрэна, спецыфічнага выяўленчага элемента, арнамента тэксту. Брат-сястрыца (браткі) у купальскіх баладах — ключавы вобраз, нясе ў сабе асноўную ідэйна-мастацкую нагрузку. Купена, святаянскае зелле, фігуруе ў тэкстах, прысвечаных збору купальскіх траў як сюжэтаўтваральны элемент, уяўляе сабой сімвалічны вобраз, у разгадцы якога і заключана сюжэтнае ядро, сама ідэя твора: «Сягоння Купала, заўтра Ян, // Дзевачкі зелле збіралі, // Яны збіралі, не зналі, // Да караля адаслалі. // Кароль зёлак не пазнаў, // Да каралевы адаслаў, // Каралева зёлкі пазнала // І дзевачкам сказала: // — Гэта зёлкі — купена, // Дзявоцкае ўмыванне, // А хлопчыкаў каханне»[1].

Аздоба летніх лугоў медуніца (мядунак) у лірычных купалках рознага сэнсавага напаўнення пераасэнсавана як настроечны вобраз, элемент формулы паралелізму дае эмацыянальны імпульс для разгортвання тэксту: «Купалялё! А на сенажаці мядуначка, купалялё. // Там кукавала зязюлечка. // Яна кукавала — праўду казала...»

[1] Купальскія і пятроўскія песні. С. 73-74.

(Купальскія і пятроўскія песні, с. 238-245). У мастацкай тканіне купальскіх песень, узмацняючы яе каляровую гаму, час ад часу мільгаюць вобразы баравога васілька, жоўтай піжмы, чырвонай ружы (шыпшыны), якая сапраўды моцна прыжылася ў экстэр'еры беларускіх сядзіб, асабліва на паўночных абсягах краю, што дало повад ёй у 20-я гады ў мастацкай паэзіі набраць значэнне сімвала самой Беларусі («О, Беларусь, мая шыпшына» У. Дубоўкі).

Пятроўскія песні, пятроўкі, паводле народнай тэрміналогіі, тыпалагічна вельмі блізкія да купальскіх. Часткова пераклікаюцца з імі тэматычна, маюць шмат супольнага ў паэтыцы. Родава-жанравае падабенства іх абумоўлена функцыянальна: свята Пятро, а менавіта яно дало найменне гэтай разнавіднасці каляндарна-абрадавых песень, святкавалася праз пяць дзён пасля Купалля (29.06 па ст. ст.), і, калі не ў абрадавым сэнсе, то ў звычаёва-побытавым, на ім працягвалася высокасонцавая летняя ўрачыстасць. Моладзь і старэйшыя людзі збіраліся на ўлонні прыроды для гульняў і ігрышчаў ды каб разам, грамадой падзяліцца задумай аб жыцці па запаветах продкаў. Пры гэтым ладзіліся моладдзю шалашы на выпадак дажджу, і звязаныя з гэтым бытавыя рэаліі знайшлі адлюстраванне ў сюжэтах пятровак[1].

У народнай свядомасці, як яна адлюстравалася ў пятроўскіх песнях, персаніфікаваныя святы Іван (Ян) і Пятро выступаюць разам, поплеч як патроны, заступнікі земляроба: «Сонейка, сонейка, Ян з Пятром ходзяць, // Сонейка, сонейка, да па межах ходзяць, // Сонейка, сонейка, да жыта глядзяць...» (Czeczot, 1846, с. 4). У пятроўках, хоць і значна радзей, чым у купальскіх песнях, распрацоўваюцца міфалагічныя матывы апатрапеічнага характару: «То-то! Ды Пятровае ночы // Выпеклі ведзьме вочы, то-то-то! // То-то! Каб ведзьма не хадзіла // І жыта не круціла, то-то-то! // То-то! І жыта не круціла, // І расы не збірала, то-то-то!..» (Шырма, 3, с. 135). Лірычная стыхія ў пятроўскіх песнях больш стрыманая, спакайнейшая, чым у купальскіх, хоць тая ж тэма кахання гучыць у іх шырока, набіраючы ўсё часцей тэндэнцыю індывідуальнага выказвання. Паказальна, лірычнае прызнанне ў пятроўках яшчэ можа мець міфалагічна апасродкаваную зарыентаванасць у выбары параўнальнай вобразнасці, выяўленчых сродкаў: «А я ўдзеўка добрая // Бацькі багатага, // Мой бацька — ясны месяц, // Мая маці — красна сонейка, // Мае браты — у садзе салавейкі, // Мае сёстры — у жыце перапёлкі...» (Шлюбскі,

[1] Шлюбскі Ал. Матэрыялы да вывучэння фальклору і мовы Віцебшчыны. Мн., 1927. Ч. 1. С. 126-127.

1, с. 125). Пры асацыяцыях міфалагічнага рада тэкст, аднак, успрымаецца як структура, выбудаваная на трывалай рэалістычнай аснове.

У рытміка-меладычнай і кампазіцыйнай арганізацыі структуры пятровак, асабліва любоўнага зместу, даволі рэльефна абазначана танкова-карагодная форма іх бытавання, дэшыфруецца атмасфера, у якой яны ўзнікалі, выконваліся. Для лірычнай акцэнтацыі галоўнага вобразу ў творы пятроўкі звяртаюцца да параўнанняў, узятых са сферы прыроды, да паралелізму, тыповаму прыёму пазаабрадавай лірыкі. Дыялог з прычыны танковага стылю выканання тэкстаў набыў, натуральна, форму і змест заляцання, арганічна выяўляе эмацыянальны лад песні: «А ў гародзе расцець канапелька зяляненька, // А ў гародзе, ў карагодзе // Гуляіць Паўлінка маладзенька, // У карагодзе. // А Мікітка ходзіць, выглядае, // Ці добра гуляіць. // — А Паўлінка, ўжо на дварэ роса, // Ты гуляеш боса. // — А Мікітка, калі твая ласка, // Пашый чаравічкі. // — А Паўлінка, я не ўмею шыці, // Не ўмею шыці. // — А Мікітка, ты не ўмееш шыці, // Я ўмею насіці» (Купальскія і пятроўскія песні, с. 196).

Сюжэты, агульныя для купальскай і пятроўскай святочна-абрадавых традыцый, «хлопец застае заснуўшую пры зборы зёлак (ягад) дзяўчыну і, пабудзіўшы яе, дорыць персцень», «не выспалася за кароткую летнюю ноч паненка: рыхтавала дарунак для любага», атрымалі ў пятроўскіх песнях далейшую распрацоўку. Адбылося вар'іраванне, пошук новых сюжэтных хадоў, адметных паэтычна-вобразных сродкаў для ўвасаблення ідэі кахання, злучэння лёсу двух маладых людзей, іх будучыні. Фактычна з аднаго ключавога слова, пры аднатыпным зачыне развівалася некалькі самастойных тэматычна-сюжэтных ліній[1].

У песенным рэпертуары Пятра і Паўла (такое поўнае найменне гэтага старажытнага свята) большую ўдзельную вагу, чым у купальскім, набралі тэксты вясельнай і асабліва сямейна-бытавой тэматыкі. Сам хрысціянізаваны патрон свята, згодна з адной версіяй лакальнай фальклорнай традыцыі, клапоціцца не толькі пра «касцоў на балоце», што адэкватна пары гучання пятровак, але і пра абручэнне дзяўчыны, і клопат гэты выказаны паэтычна-ўзнёсла: Пятро купляе дзяўчыне два кальцы, «штоб было чутна, звонячы да рана па ваду йдучы, ціха салаўёў будзячы, цёплу расу гонячы»[2]. Вясельныя матывы пятровак у цэлым вылучаюцца эмацыянальна ўраўнаважаным тонам. Дзеянне ў іх, рух думкі развіваюцца звычайна, пачынаючы з прырод-

---

[1] Купальскія і пятроўскія песні. С. 226-235, № 475-490.
[2] Материалы по этнографии Гродненской губернии. Вильна, 1911. Вып. 1. С. 142.

нага вобраза. Кампазіцыя двухчасткавая, сіметрычная, мае форму сінтаксічнага паралелізму. Строгая стройная архітэктоніка вылучае пятроўкі вясельнай тэматыкі. Як правіла, першая, прыродная частка кампазіцыі, дасканала згарманізаваная сэнсава і стылёва, мякка накладаецца на другую, галоўны вобраз, і адпаведна пазначае псіхалагічныя контуры яго: «Зялёненькі вінаград урадзіўся на пагляд. // — Зялёненькі вінаград, да дзе цябе садзіці? // — Дзе хочаце, садзіце, толькі мяне паліце. // Не палівайце вадою, да палівайце сытою: // Ад вадзіцы зелянею, ад сыціць! крамянею. // — Маладая Зіначка, да дзе цябе садзіці: // Ці ў татухны на стале, ці ў свякоркі на куце? // — Дзе хочаце, садзіце, толькі мяне дарыце: // Ці золатам, ці серабром, ці беленькім палатном...»[1] Аналагічныя прыведзенаму ўзору змест і эстэтыка пятроўскіх песень «Ды рутанька-мятанька», «Чаму барок да не Звонак» і інш. Аднак асобныя пятроўкі, адлюстроўваючы вырашальны момант у лёсе дзяўчыны, нясуць у сабе элегічны пачатак, што псіхалагічна апраўдана. Пачуццё неспакою, трывогі, разгубленасці характэрна для эмацыянальнай атмасферы такіх песень, перажыванняў лірычнай гераіні іх. Адпаведна падбіраюцца і паэтычна-выяўленчыя сродкі сімвалічнай семантыкі для перадачы рэзруху, трывогі, запанавалай у доме дзяўчыны-выданніцы. Антыномія, лакалізаваная ў першым радку песні, максімальна ёміста перадае агульны настрой дзяўчыны: «Весел, нявесел сёнешні дзень — // Ходзяць-гуляюць па маім саду, // Крышуць-ламаюць зялён вінаград...» (Сахараў, 1, с. 32). Драматызм, якім пазначаны ўступ твора, не атрымаў далейшага развіцця, таго напалу пачуцця, што выказваецца маладой ва ўласна вясельных песнях сямейна-абрадавага круга. У пятроўках вясельнай тэматыкі агульна асэнсоўваецца вясельная ўрачыстасць, увага канцэнтруецца на самім факце перамены ў жыцці чалавека.

Адметна, Пятроўская песня можа нечакана выявіць унікальны ўзор высокай драматызацыі перажывання не дзяўчыны, што тыпова для песеннага фальклору, а хлопца, стварыць драматычную сітуацыю і дасягнуць значнай псіхалагізацыі вобраза:

— Божа наш! Чаму, селязень, смуцен-невясёл?
Божа наш.
— А як жа мне вясёламу быць:
Учора звячора вутачка была,
Сягоння рана застрэленая,
Застралёная, панясёная.

[1] Себежские песни, напетые Надеждой Филипповной Кортенко. Л., 1970. С. 33.

Не так было б жаль, каб дзе ў шкодзе,
А то ў раве, на чыстай вадзе.

Псіхалагізм перажывання лірычнага героя прадвызначаецца ўжо ў першай, прыроднай частцы кампазіцыі і на высокім напале пачуцця рэалізуецца ў другой:

— Чаму, Іванька, смуцен-невясёл?
— А як жа мне вясёламу быць:
Учора звячора дзяўчына была,
Сягоння рана заручоная,
Заручоная, павязёная.
Не так было б жаль, каб дзе далёка,
А то ад мяне ў трэцім дварэ,
Пад маім акном ваду бярэць,
Мне, маладому, жалю паддасць,
Пад маім акном разуваецца,
Мне, маладому, наругаецца.[1]

Прыведзены тэкст, здаецца, досыць наглядна сведчыць, як мастацкая змястоўнасць твора, уключаючы псіхалагізм перажывання лірычнага героя, моцна залежыць ад мастацкіх кампанентаў, у дадзеным выпадку — ад разгорнутага псіхалагічнага паралелізму з яго структураўтваральнымі і вяўленча-вобразнымі магчымасцямі.

Хоць група пятровак сямейна-бытавой тэматыкі колькасна ўступае аналагічным групам твораў жніўнага і восеньскага цыклаў, яна здолела дадаць купальска-пятроўскім песням сваю долю жанравай змястоўнасці і нейкія штрыхі-адмеціны іх паэтыцы.

Сюжэты сямейна-бытавых пятроўскіх песень найчасцей грунтуюцца на паэтычным асэнсаванні рэалій сялянскай працы, клопату земляроба пятроўскай пары пра лён, сенакос. Зместавае напаўненне тэкстаў аб'ектыўна прадвызначаецца характарам унутрысямейных дачыненняў паміж нявесткай і членамі мужавай сям'і. У асобных пятроўскіх песнях сустракаецца аб'ектывізавана пададзены абагульнены, заснаваны на жыццёвай практыцы народны погляд на долю жанчыны ў чужой сям'і, у прынцыпе — праяснены і мудры:

Ой, кудры, кудры, ляночак,
Дай ад Вялікадня да Пятра.
Ой, да як прыйдзе Пятроў дзень,
Палавіна цвету ападзе,
А болей галовак прыбудзе.
Ой, красна-красна дзеванька,

[1] Купальскія і пятроўскія песні. С. 325.

Як у свайго роднага баценька.
Да як пойдзе к свякратку,
Палавіна красы адбудзе,
А болей розуму прыбудзе.[1]

Эстэтызацыя розных праяў жыцця ўключае як абавязковы момант перадумову яе і аналітычнае даследаванне, абапёртае на быційную практыку. У сямейна-бытавых матывах пятроўскіх песень асвятляюцца найбольш абагульненыя, тыповыя праявы ўнутрысямейных дачыненняў. Побач з аб'ектывізаванай формай выявы гэтых адносін у пятроўках шырока выкарыстоўваецца і лірычнае выказванне. Зварот да індывідуальнай формы выказвання перажывання дазваляў узмацніць эмацыянальную сілу слова, у якім увасаблялася пачуццё, і тым самым зрабіць яго больш успрымальным для рэцэптара, больш дзейсным. Індывідуальны пачатак, індывідуальны характар паэтычнага выказвання аб'ектыўна прычыніўся да расшырэння арсенала мастацка-выяўленчых сродкаў, неабходных для яго перадачы. Уменне з паэтычнай вышыні глянуць на рэчы побытавыя, нават прыземленыя, вобразная дэталізацыя вылучаюць асобныя пятроўкі сямейна-бытавой тэматыкі. Так, матыў, вядомы з чарадзейных казак, «мачыха загадвае падчарыцы выканаць за ноч рэальна немагчымую работу» ў пятроўскай песні рэалізуецца мастацка-вынаходліва, на высокім эстэтычным узроўні. Характар дэспатычнай, «утрапёнай» свекрыві ствараецца праз дэманстрацыю абсурдных яе загадаў нявестцы. Узніклы такім чынам побытавы канфлікт пераадольваецца разумнай нявесткай тактоўна, артыстычна. Адказы яе, яны складаюць другую частку кампазіцыі тэксту, ствараюць тонкі псіхалагічны малюнак, пазначаюць вобраз чалавека дасціпнага, памяркоўнага, які ўмее разумова, маральна ўзвысіцца над сваім антыподам, без абразы, годна, мудра выйсці з канфрантацыі, зняць супярэчнасці досціпам, прымірэнчым словам.

— Свякроўка-мамка, я не жыдоўка
У нядзелю рана плацейка жлукціць,
Свякроўка-мамка, я не лябёдка,
Я не лябёдка — на моры бяліць,
Свякроўка-мамка, я не сонейка,
Я не сонейка — верх лесу сушыць,
Свякроўка-мамка, я не зорачка,
Я не зорачка — па небу качаць,
Свякроўка-мамка, я не пчолачка,

[1] Купальскія і пятроўскія песні. С. 365—366.

Я не пчолачка — у борцех хаваць.[1]

Як і ва ўсіх этапных раздзелах песеннага календара, заключныя песні купальска-пятроўскага цыкла носяць элегічнае сэнсавае адценне. У іх вельмі адчувальна, у індывідуальным успрыманні свету гучыць роздум над адыходзячым летам. Адначасна заключныя пятроўкі праз міфалагічныя вобразы Пятра, Яна, Іллі, асэнсаваныя рэалістычна, арыентуюць, настройваюць на новы этап у жыцці прыроды і чалавека — працоўны, звязаны са зборам ураджаю («Да не будзе лецечка», «Да Пятра зязюлі кукаваць, «Ой, да Пятро Іллю просіць», «Ой, разгон, разгон Пятроў дзень»).

З дапамогай міфалагічных вобразаў у пятроўскіх песнях створана рэалістычная, паводле зместу і паэтычна-вобразнай формы, выява панарамы працоўнага лета земляроба. Асэнсаваныя на сялянскім узроўні разумення адносіны паміж Пятром і Іллёй дазволілі ў песенным тэксце нязмушана і па-мастацку пераканаўча ўзнавіць гарачую пару ў жыцці сяла, засяродзіўшы ўвагу на самай пільніцы яе: «Пайшоў Пятро да Іллі ў наймы: // Хадзем, Ілля, пагуляйма. // Гуляй сабе, Пятро, сам, // Бо мне, Іллі, няма калі: // У мяне жэнчыкі на полі, // Касарыкі на балоце, // Палошніцы у гародзе, — // Усе на цяжкай рабоце» (Купальскія і пятроўскія песні, с. 367).

Падагульняючы кароткі аналіз купальска-пятроўскіх песень, неабходна адзначыць перш-наперш моцную залежнасць іх семантыкі, жанравай прыроды ад міфапаэтычных уяўленняў, дэтэрмінаваных характарам Купалля як урачыстасці ў гонар летняга сонцавароту.

Большасць міфалагічных матываў купальскіх тэкстаў, а доля іх у агульным рэпертуары Купалля асабліва прыкметная, грунтуецца на архаічным субстраце і спраецыраваў на чалавека, яго маральна-этычны стан, выражае клопат пра ягоную будучыню. У семантычна-жанравым напаўненні купалак і пятровак значнае месца належыць дыдактыцы. Прычым у адных выпадках яна мае агульныя для ўсёй ідэалогіі традыцыйнай духоўнай культуры задачы і матывацыю, а ў іншых звязана з архаічнай практыкай некаторых звычаяў і павер'яў Купалля. Прыкметным здабыткам купальска-пятроўскай песнятворчасці з'яўляюцца створаныя ёю жаночыя вобразы, гарманічныя і драматычныя.

Многія кампаненты формы, атрыбутыўныя для паэтычнай сістэмы купальскіх песень, іх структуры, і не ў апошнюю чаргу характэрныя звароты, зачыны і рэфрэны, эпітэты тыпу «цёмная», «кароткая» ў дачыненні ночы Купалля прычыніліся да эстэтычнай адметнасці паэзіі

[1] Купальскія і пятроўскія песні. С. 344-345.

свята летняга сонцавароту. Увесь абрадава-песенны комплекс Купалля сярод каляндарных цыклаў гадавога круга вылучаецца святочнай дамінантай.

**Касецкія, або пакосныя, песні** — група летніх песенных твораў лірычнага характару, прымеркаваных да касавіцы — касьбы і сенавання. Мяркуючы па тым, што поспех касьбы, згодна з народнымі ўяўленнямі, залежыць ад пачатку яе, зробленага менавіта ў Купальскую ноч, гэта вельмі важная ў гаспадарчым годзе селяніна работа мела ў дыяхраніі міфалагічнае забеспячэнне: пройдзеныя на дасвецці Купалля адзін-два пракосы магічна павінны былі гарантаваць яе поспех[1]. На карысць сувязі поспеху касьбы з некаторымі міфапаэтычнымі ўяўленнямі сведчаць і пэўныя абрадавыя акцыі ў час гэтак званых дакосак — завяршэння касьбы[2]. Аднак рэканструяваць структуру абраднасці касавіцы не ўяўляецца магчымым: беларускія этнолагі ў свой час не ўдзялілі сенакосным абрадам і песням належнай увагі з-за іх слаба выяўленай спецыфікі. Тым не менш тэксты касецкіх песень, апублікаваныя Е. Раманавым, М. Грынблатам, У. Раговічам, В. Захаравай, В. Ліцвінкам, даюць падставу ідэнтыфікаваць іх як самастойную групу твораў у сістэме паэзіі беларускага земляробчага календара.

Семантыка, сюжэты песень часу касьбы і сенавання на свой лад адлюстравалі сацыяльныя і сямейныя адносіны ўдзельнікаў касавіцы. Псіхалагізм вобразаў касецкіх песень, заснаваны на клопаце, перажываннях селяніна ў пару сеназбору, які патрабаваў увішнасці ў рабоце, моцна залежаў ад надвор'я. У песні паэтычна абагульняецца і функцыянальна дыферэнцыруецца мужчынскі і жаночы клопат у гарачую пару сенакосу і жніва. Ён вобразна, сцісла і змястоўна, на рэалістычным узроўні выявы адлюстроўваецца ў слове:

Ой, ужо жыта палавее
І да жаноцкая душа млее,
І да мужчынская галовачка,
Што не кошана дубровачка.[3]

У асобных тэкстах назіраецца імкненне да паэтызацыі касецкай працы («Касары косяць, ветрык павявае, шаўкова трава на касу налягае»), канстатуецца яе эпічны размах («…Пакосяць усе горы й даліны»).

Прыкметнае месца ў групе касецкіх, грабельніцкіх песень займаюць любоўныя матывы, і спектр іх даволі разнастайны. Ідэальнае каханне з гарманічным яго завяршэннем у выглядзе вяселля ўвасаб-

---

[1] Романов Е. Р. Белорусский сборник. Вып. 8. С. 120.
[2] Крачковский Ю. Ф. Быт западно-русского селянина. С. 140.
[3] Грынблат М. Я. Песні беларускага народа. Мн., 1940. Т. 1. С. 24.

ляецца ў абрадавых песенных формах, крыху нечаканых сярод паэзіі сенакоснай пары, дзе, здаецца, сама прырода і характар працы наканоўваюць лірычную стыхію. Тым часам у тэксце «А чые ж ба та конікі?» выразна чытаецца стрымана выказанае праз сімвалічныя вобразы велічанне хлопца, велічанне з яго генетычна-магічнымі знакамі, семантычным кантэкстам вяселля:

А чые ж ба та конікі
Рана на луг папушчаны
Да чорным шоўкам папутаны?
Андрэйкавы коні рана на луг папушчаны
Да і чорным шоўкам папутаць!,
Да золатам панузданы.[1]

Менавіта такім велічаннем магла падмацоўвацца рытуальная практыка, згодна з якой сабраныя на сенакос талачане абвязвалі гаспадара скручаным з сена вязьмом, патрабуючы выкупу за працу.

Па сутнасці, такім жа тыповым абрадава-выяўленчым лаканізмам, сімволікай, калі паэтычная ўмоўнасць дазваляе гранічна скандэнсаваць думку і перадаць яе паважна, шляхетна, эстэтычна дасканала, вылучаецца касецкая песня «А чый жа та конь да па лугах ходзіць?», тэкст цалкам самастойны, хоць зачынам і набліжаны да вышэй цытаванага.

Эстэтычная прырода яго абрадавай формы, рытарычныя пытанні зыходзяць ад калектыўнага хору, гурту. Абрадавая ідэалізацыя пазначана выяўленчымі сродкамі рытуальна-магічнага паходжання: конь «вараны», венчык «гарловы», сядло «шчыра», г. зн. з шчырага золата[2].

У большасці, аднак, касецкіх песень тэма кахання асэнсоўваецца, мастачка перадаецца не ў абрадава-ідылічным плане, калі высокае пачуццё гарманічна абыме лірычных герояў. Драматычны характар мае каханне маладой удавы да хлопца ў песні «Бел маладзец сена косіць». Твор набыў баладнае гучанне і адпаведную семантыцы стылістыку: «Бел маладзец сена косіць, // Яму ўдава есці носіць. // Несла, несла, не данесла, // Край Дунаю паставіла, // Бела сына нарадзіла // І з Дунаем гаварыла: // — Ты, Дунаю быструсенькі, // Сыночку мой бялюсенькі! // Ці мне цябе ўтапіці, ці мне цябе гадаваці?..»[3] З-за вострадраматычнай зместавай напоўненасці, неардынарнасці па-мастацку ўвасобленай з'явы і гуманістычнага падтэксту сюжэт атрымаў шырокае бытаванне і зафіксаваны ў многіх публікацыях фальклору.

---

[1] Романов Е. Р. Белорусский сборник. Вып. 8. С. 239.
[2] Тамсама. С. 238.
[3] Материалы по этнографии Гродненской губернии. Вып. 1. С. 144—145.

Нейкія ўскладненыя адносіны паміж каханай і каханым, мужам і жонкай на фоне касавіцкай працы паэтычна інтэрпрэтуюцца ў песнях «Ветрычак вее, сонейка грэе», «Касары косяць, касары косяць». У распашыраным тэксце «А ў лузе касец косіць» тэма ўзаемаадносін паміж мужам і жонкай набывае то гумарыстычны, то з адценнем драматызму кантэкст.

Любоўныя сямейна-бытавыя матывы, як яны развіліся ў рамках касецкіх песень, часам набіраюць характар элегічнага роздуму над няпэўнасцю лёсу, чалавечай экзістэнцыя здраднасці кахання. Адэкватна журботна-роздумнай танальнасці песень «Сохне, вяне да трава падкошаная», «Эй, да высокія ў полі травы» скарыстаны ў тэкстах прыродныя вобразы, якія даюць адпаведную эмацыянальную настройку іх зместу, садзейнічаюць паглыбленай передачы перажыванняў лірычных герояў. Самотны настрой удавы перад пачаткам вялікай, падуладнай адно мужчынскім рукам работай — сенакосам у тэксце «Зажурылася манада ўдовачка» нечакана здымаецца думкамі, выказанымі гіпербалічна, у духу абрадавай творчасці: «Найму касароў семдзесят і чатыры, штоб выкасілі горы і даліны». Монастрафа:

Касіў бацька, касіў я,
Касілі мы абодва:
Накасілі стажок сена, —
Прышла каза — зараз з'ела[1]

— не толькі маленькі ўзор аўтаіроніі, уласцівы некаторым тэкстам каляндарнага фальклору, але і прыклад віртуознай версіфікацыі, трапнай рыфмоўкі, зычнага асанансу. Пры сціплай прысутнасці касецкай песні ў агульным магутным масіве паэзіі беларускага земляробчага календара не абышла яна адкрыта выражанага сацыяльнага матыву пры адлюстраванні працы на панскім полі, тэмы, што на ўвесь голас прагучыць у храналагічна пазнейшым адрэзку гадавога песеннага круга — у вялікай песнятворчасці жніва.

Песні сенакоснай пары стаялі на мяжы жніўных, невыпадкова большасць іх спявалася на матыў «лета», якім у народнай свядомасці адзначаны песні жытняга жніва. Песня «Ой, да бокам, хмарачка, бокам» на шчымліва-прачулай ноце, без націску распавядае пра перажыванні наймітаў падчас касьбы на панскай сенажаці. Яны (перажыванні касцоў) прыадкрываюцца праз іхнюю просьбу, звернутую да Бога, паслаць хмару (валачок), каб маглі даць хоць троху адпачынку стомленым рукам. Мастацкая адметнасць менавіта працоўнай песні названым тэкстам добра выяўлена ў інтанацыйным распеве

[1] Романов Е. Р. Белорусский сборник. Вып. 8. С. 238.

кожнага радка яго двухрадковай страфы, насычанасці тэкставай структуры выклічнікамі[1].

У цэлым жанравую спецыфіку групы касецкіх песень вызначала іх працоўная функцыянальнасць, звязаная з ёю самастойная тэматычная напоўненасць і сістэма вобразаў. Выкарыстанне ў паэтычнай сістэме іх мастачка трансфармаваных вобразаў прыроды: дубровы, лугу-сенажаці, сонца, скошанай травы, лёгкага ветру, аблокаў — гэтых рэальных спадарожнікаў працы касцоў і грабельшчыкаў, таксама ўнесла свае штрыхі ў мастацка-жанравы профіль паэзіі касьбы, касецкіх песень.

**Жніўныя песні** разам з абрадамі зажынак і дажынак складаюць адзін з самых сацыяльна значных раздзелаў традыцыйнай мастацкай культуры беларусаў. Выкліканыя да жыцця галоўнай падзеяй у гаспадарчым годзе земляроба — жытнім жнівом, зборам хлеба, яны акумуліравалі ў сабе вялізны, рознабаковы вопыт народа. У абрадах жніва, матывах і вобразах жніўных песень закадзіраваны цэлы шэраг светапоглядных, сацыякультурных, псіхалагічных з'яў, праяваў рознародных дачыненняў чалавека з прыродай, унутрысямейных і грамадскіх узаемадачыненняў, асэнсаваных эстэтычна. У жніўных песнях атрымалі яскравае паэтычнае ўвасабленне некаторыя аспекты гісторыі народа, вызначальныя рысы яго духоўнага аблічча. Структура жніўных абрадаў полісемантычная. Яна ўключае некалькі асобных частак, суадносных з рознымі этапамі жніва, пачынаючы ад яго падрыхтоўкі, агледзін поля з мэтай высветліць спеласць збажыны і здзяйснення абраду «пакрывання нівы». Гэты апошні, глыбока архаічны сваёй семантыкай, дарэчы, з другой паловы XIX ст. ён ужо знік з рытуальных практык, пралівае святло на генезіс усёй жніўнай абраднасці і жніўных песень у цэлым. У рытуалах «пакрывання нівы» адназначна дамінуе ідэя заклінання ўрадлівасці, выражаная ў такіх умовах і кампанентах абраднасці, як выбар выканаўцаў рытуалаў (абавязкова маладая нявестка ў асістэнцыі дачок гаспадыні), пакрыванне першага нажатага снапа наміткай або палатнінай, падкіданне яго ўгору і суправаджэнне ўсёй абрадавай акцыі песнямі-заклінаннямі, формуламі заклёну[2].

З першароднай, язычніцкай сілай пачуцця клопат пра будучы ўраджай выражаны ў рытуалах зажынак. Пачыналіся яны з вітання зажынальніц з нівай як з адушаўлёнай істотай, зваротам да антрапаморфнага гаспадара поля. Магічным актам заклёну будучага ўра-

[1] Грынблат М. Я. Песні беларускага народа. Т. 1. С. 26.
[2] Падрабязней аналіз семантыкі і генезісу жніўных абрадаў зроблены намі ў манаграфіі «Жніўныя песні» (Мн., 1993. С. 45-47, 126-129).

джаю суправаджаўся момант выжынання на гусцейшай мясціне жыта і пастаноўкі на пожні першага снапа-гаспадара, са словамі зажынальніцы: «Стаўлю сноп на сто коп, на тысячу мерак!» або «тысячу бабак!» Імператыўная форма наказу-заклінання, гіпербалізаваны вобраз жаданага ўраджаю, выражаныя ў рытуале-заклёне, з усёй непасрэднасцю адчування аб'екта выявы, эмацыянальнай ёмістасцю магічнага слова азываюцца ў зажынкавых песнях. Зажынкі — непрацяглыя ў часе. Непасрэдна на полі акрамя дыялогу прывітання і адвітання з нівай у зажынкавых песнях былі найбольш актуальныя заклінальныя матывы на добры ўраджай (Жніўныя песні, с. 63-64). Практычна рытуальна-магічны характар насіла і абрадавая вячэра пасля зажынак. На ёй ужывалася рытуальная ежа, той жа сыр, хлеб, соль, што браліся жнеямі на зажон, спажываліся часткова пры першым снапе на ніве, а рэштка павінна была быць прынесена дамоў для ўжытку ў зажынкавым застоллі. Такая абавязковая прысутнасць хлеба і сыра ў абрадавых акцыях жніва сведчыла, безумоўна, аб іхнім сакральным статусе, успрыманні іх старажытным земляробам як стымулятараў урадлівасці. Якраз зажынкавая вячэрняя ўрачыстасць і з'ўлялася той абрадавай рэальнасцю, якая канцэнтравала ў сабе песнятворчасць зажынак. У зажынкавых песнях, спяваных у застоллі, цесна перапляталіся рознародныя матывы, сэнсава аб'яднаныя клопатам земляроба пра паспяховую ўборку даспелай нівы, багаты, шчаслівы збор плёну.

Нельга сказаць, што праз усе песні зажынак праходзіць лейтматывам матыў «досыць ядранаму жыту ў полі стаяці», аднак сваім шырокім паэтычным абагульненнем жніўнай пары, яе земляробскага зместу ён неяк узвышаецца над іншымі. Праз апору на ключавыя словы «досыць» і «пара», з акцэнтам на сэнсатворнае словазлучэнне «ядраное жыта» ствараецца эстэтычная рэальнасць, якая адначасна ўвасабляе і мару і рэчаіснасць:

Досыць, досыць ядраному жыту ў полі стаяці,
Досыць, досыць,
Пара, пара ядраному жыту ў полі снапамі,
Пара, пара.
Пара, пара ядраному жыту у таку тарпамі,
Пара, пара.
Пара, пара ядраному жыту у дзяжы падходам...[1]

Зажынкавыя песні з іх матывамі заклінання ўрадлівасці нівы, паэтыкай, пазначанай элементамі міфапаэтычнага светасузірання,

---

[1] Жніўныя песні / Уклад. А. С. Ліса, В. І. Ялатава. Мн., 1974. С. 68-69.

былі толькі невялікім уступам да той вялікай песеннай паводкі, якая разлівалася на палях, калі наступала само жніво і асабліва дзень яго завяршэння — дажынкі. Вельмі адметна, рэальнае жніво, некалькі дзён напружанай, засяроджанай працы не суправаджаліся ніякімі абрадамі. Адно, што аблягчала фізічныя намаганні работніц-жней, надавала пэўны рытм усяму працоўнаму дню, дапамагала праганяць стому, была песня. З агульнай масы песень жніва яе прынята вылучаць як працоўную, уласна жніўную. Яна адметная сярод жніўнай паэзіі ды каляндарна-абрадавага фальклору ў цэлым перадусім рэалістычным адлюстраваннем працы і чалавека ў ёй. Сродкамі рэалістычнай паэтыкі ёю быў створаны псіхалагічна дакладны вобраз беларускай жанчыны-працаўніцы, носьбіткі такіх рыс нацыянальнага характару, як працавітасць, сумленнасць, спагаднасць, шчырасць, чалавечая годнасць. Зразумела, гэтымі, хоць і вызначальнымі, рысамі псіхалагічны партрэт беларускай жанчыны, створаны сродкамі жніўнай паэзіі, не абмяжоўваўся.

Але спачатку — пра функцыянальныя перадумовы жанрава-эстэтычнай прыроды жніўнай песні. Паўнакроўны, псіхалагічна пераканаўчы, эстэтычна закончаны вобраз жняі выкрышталізоўваўся, ствараўся ў спецыфічных умовах функцыяніравання ўласна жніўнай песні. Адмысловасць бытавання працоўнай жнейскай (ёсць і такое яе народнае азначэнне) песні заключаецца ў тым, што яна непасрэдна крок за крокам суправаджала ход працы, фізічна цяжкай, складанай, асабліва пад спякотлівым, што было характэрна для жніва, сонцам. Каб «перавесці дух», нярэдка ў час вязкі перавясла для чарговага снапа, жняя заводзіла песню. Спявалі ў працэсе самога зжынання каласоў, калі трэба было згінацца да зямлі, каб левай рукой захапіць, а правай падрэзаць сярпом жменю жытніх сцяблін. «Яно і цяжка, гутарка ідзе пра спяванне нагінкі, але ўсё роўна спяваеш! Спяваеш і сам сабе падлягчаеш», — сведчыць інфарматара пра спеў у час рабочага працэсу этнамузыколагу З. Я. Мажэйка[1]. «...Толькі слухаючы напеў, — пісаў музыказнаўца В. І. Ялатаў, — можна адзначыць у ім рад момантаў, якія ніякімі іншымі прычынамі, акрамя працоўных намаганняў, растлумачыць нельга»[2]. Такім чынам, як бачым, высвятляюцца даволі спецыфічныя ўмовы, характар бытавання ўласна жніўнай, працоўнай песні. Вядома, паняцці «бытаванне» песні і ўзнікненне, «нараджэнне» яе — не адэкватныя. Але відавочна і тое, што сувязь паміж гэтымі з'явамі даволі прамая, а ў сферы фальклорнай

[1] Можейко З. Я. Календарно-песенная культура Белоруссии. С. 33.
[2] Ялатаў В. І. Музычныя асаблівасці беларускіх жніўных песень // Жніўныя песні. С. 41.

творчасці зусім непасрэдная. Народная песня, у тым ліку абрадавая, узнікла не ў закрытых, лабараторных умовах, на самоце, як гэта было з песняй літаратурнага паходжання, а падала голас у час нейкай супольнай абрадавай акцыі калектыву, таго ж магічнага заклёну. Нараджалася яна ў розных побытавых і быцційных абставінах. Жніўная — на ніве, балазе мела для гэтага адпаведную прыродную «майстэрню»: хлебадайны палетак, высокае неба — волю, дзе можна было «пусціць голас». А найбольш, пэўна, пабуджала перажыванні і патрабавала выказацца сама жнейская праца. На нейкім часе, пакуль не дайшло да стомы, яна абуджала пачуцці, стымулявала думку. Менавіта характар працы і яе знешнія абставіны прычыніліся да непасрэднасці лірычнага выказвання суб'екта песні, да спавядальнага тону гэтага выказвання. Жніўная праца і дзейсны прыродны фон, на ўлонні якога яна здзяйснялася, не толькі інспіравалі індывідуальны пачатак у песенным выказванні, але і спрыялі вызваленню песні, яе мэтаідэі ад абрадавага канона. У выніку змянялася жанрава-тэматычная праблематыка, прырода песеннай творчасці жніва. Пашыраліся яе магчымасці шырэйшага рэалістычнага адлюстравання чалавека.

Вобраз-дамінант працоўных жніўных песень — вобраз жняі. Работніца на ніве, беларуская жанчына, рэпрэзентаваная ў песні жняёй, падчас працы выступае ў дзейсным кантакце з навакольнай прыродай, жывымі і нежывымі яе аб'ектамі. Праз зварот да іх як да адушаўлёных выяўляе-выказвае яна свае думкі-перажыванні. Зварот гэты звычайна гучыць у задушэўным, пранікнёным тоне. Жняя-пастацянка ласкава просіць вецер фізічна аблегчыць цяжкую жніўную працу: «Ой, павень, ветрык, павень да дадай халадочку майму сэрцу, жываточку» (Жніўныя песні, с. 90). На асабліва пранікнёнай ноце гучыць яе просьба аб большым — дапамозе змагчы душэўную скруху, «тугу цежаленьку»:

Ой, не ляжы, ветру, ў полі,
Паміж горачак, у разоры,
Да ўстань, ветру, памаленьку,
Навей, ветрык, паціхеньку,
Развей хмарачку цямненьку —
Маю тугу цежаленьку...[1]

Нельга не заўважыць, як узбагачаецца мастацкая форма лірычнага выказвання, арганічна ўзнікае метафарызацыя мовы («устань, ветру»), набірае сэнсавай ёмістасці асацыятыўны рад «хмарачка цямненька — туга цежаленька».

---

[1] Жніўныя песні. С. 89.

Цяжкая праца на пастаці (на постаці) актывізуе перажыванні, думку маладой жанчыны ў кірунку яшчэ незабытага, ахутанага пяшчотнымі ўспамінамі роднага, бацькоўскага дому, і жніўная песня вельмі псіхалагічна дакладная ў перадачы стану душы маладой замужніцы. Адначасова ў свядомасці маладой жняі, як яна выказана ў песні, жыве разуменне незваротнасці нечага істотнага ў жыцці чалавека з пражытымі гадамі, і гэта пачуццё высокаэстэтызавана. Перажыванне, увасобленае ў песні, ахінаецца натуральным мінорам, замроенай элегічнасцю:

— Селязенька, крылушкі быстрэнькі,
Галоўка сізенька,
Ці пераляціш шырокае поле,
Глыбокае мора?
Ці перанясеш таткаву негу
К свёкру на падвор'е?
— Не пералячу шырокага поля,
Глыбокага мора,
Не перанясу таткавы незі
К свёкру на падвор'е.[1]

Зварот жняі-пастацянкі ў яе лірычнай споведзі да сонца, сведкі яе працы, акрамя таго, што актывізуе вельмі актуальную для жніўных песень тэму ўнутрысямейных адносін, можа быць з мастацка-прадуктыўным вынікам пераведзены ў кантэкст адлюстравання сацыяльных дачыненняў па лініі работніца-жняя — пан-прыгоннік. Дарэчы, гэта даволі характэрная, асабліва для жанравай прыроды жніўных песень, з'ява. Не выключана, што такі сюжэт фарміраваўся спачатку на побытавым матэрыяле, з практыкі сямейных адносін. Пазней лёгка пераасэнсоўваўся і пераносіўся на больш складаны, сацыяльны ўзровень узаемадачыненняў і дасягаў новых сэнсава-паэтычных граняў гучання. А галоўнае, што невыпадкова ўразіла аднаго з першых даследчыкаў філасофска-эстэтычнага аспекту беларускага фальклору І. Храпавіцкага, гэта пераканаўча выяўленае ўменне народа-паэта на бытавым матэрыяле таго ж жніва ўзняцца да шырокіх мастацкіх абагульненняў фундаментальных праяў жыцця, да стварэння песень-шэдэўраў (Ign. Chr., 1845, с. 70).

Такія творы невыпадкова шырока распаўсюджваліся ў прасторы і часе, былі на слыху народа. Да іх, бясспрэчна, адносіцца песня «Ой, ты сонца, сонейка», зафіксаваная фалькларыстамі блізу ў пяцідзесяці варыянтах у розных рэгіёнах Беларусі. Гэта акалічнасць, дарэчы,

---

[1] Шлюбскі А. Матэрыялы... Вып. 1. С. 150.

дазваляе рэканструяваць яе тэкст у аптымальнай форме. Асобныя варыянты песні маюць апавядальна-эпічны зачын: «Дзеванька-сіротанька // За борам жыта жала. // За борам жыта жала // І з сонейкам размаўляла» (Жніўныя песні, с. 127). У большасці ж тэкстаў разгортванне сюжэта пачынаецца непасрэдна з дыялогу, звароту жняі да сонца. Лірычная гераіня твора ў розных яго варыянтах выступае не ў аднолькавым сацыяльным статусе. У адных яна сірата, і гэта акалічнасць эмацыянальна паглыбляе агульную гуманістычную скіраванасць песні. У іншых варыянтах — нявестка ў неспагаднай свекрыві або наймічка. Нарэшце, яна — прыгонная жнейка на полі феадала-пана. Большасць версій песні аб'ядноўвае сардэчны тон папроку лірычнай гераіні ў адрас сонца за неспагаднасць да яе цяжкай працы: «Ой, ты сонца, сонейка, я на цябе віну маю, // Віну маю вялікую, // Што ты раненька ўсходзіш, што ты позненька заходзіш». У некаторых варыянтах папрок узмацняецца своеасаблівай матывацыяй сонцавай неспагаднасці: «Не бывала ты ў найме і не спагадаеш мне». Трэба сказаць, аднак, розныя сацыяльныя іпастасі лірычнай гераіні твора не паўплывалі на сюжэтнае ядро яго. Асноўную ідэйную нагрузку ў песні «Ой, ты сонца, сонейка», забяспечыўшы мастацкі эфект яе, нясе тая частка кампазіцыі, што змяшчае «адказ» сонца жняі. Яна практычна сэнсава нязменная ва ўсіх наяўных тэкстах песні:

— Не горся, малодачка,
На яснае сонейка,
А горся, малодачка,
На сваю свякрованьку:
Бо я раненька ўзыходжу,
Цябе ў полі знаходжу,
А позненька западаю,
Цябе ў полі пакідаю.[1]

— Малада малоданька,
Не дзіві ты на сонейка,
Не дзіві ты на сонейка,
Ды дзіві ты на пана:
Я й раненька узыйду —
Цябе ў полі знайду,
Я й позненька зайду,
Цябе ў полі пакіну.[1]

[1] Жніўныя песні. С. 128.

Песня «Закурыўся ціхі дробны дожджык» — роздумная. Першнаперш доля падаецца як штосьці наканаванае, Богам прадвызначанае: «Калі буду я ў Бога шчасна, не буду няшчасна». Але ў іншых варыянтах тэксту думка пераводзіцца ў лірычны план і роздум над лёсам зусім здымаецца, замяняецца актыўным перажываннем па маладым мужы, які, жняя перакапана ў гэтым, сумуе «ў доме па мне, маладзенькай». Твор набывае, аднак, найбольшую эмацыянальную, амаль выбуховую сілу гучання, калі трактуе матыў долі ў сацыяльным аспекце. Кампазіцыя песні, заснаваная на сінтаксічным паралелізме, сваёй зыходнай, прыроднай параллю вельмі адэкватная па настрою чалавечай яе частцы. У цэлым твор вызначаецца знітаванасцю ўсіх кампанентаў паэтыкі ў іх суладнай «працы» на галоўную ідэю, эстэтычную вышыню яе ўвасаблення:

Закурыўся ціхі дробны дожджык
Па чыстаму полю,
Закурыўся.
Зажурыўся мой татачка родны
Па маёй горкай долі,
Зажурыўся.
Не курыся, ціхі дробны дожджык,
Па чыстаму полю,
Не курыся.
Не журыся, мой татачка родны,
Па маёй горкай долі,
Не журыся.
Не сама я долечку шукала —
Мужа выбірала,
Не сама я.
Пан багаты з залатой палаты
Даў мне мужа-ката...[2]

З разгледжаных тэкстаў жняя прад стае натурай пасіўнай, схільнай да скаргі, здольнай выклікаць спагаду, але не захапленне, подзіў. Характарам рэфлексуючым пазначаны вобраз яе ў большасці песень, народжаных у часы паншчыны, на прыгоне. У іх часта чуецца рознага зместу скарга. Праўда, жалячыся на нялюдскія ўмовы прыгоннай працы і акрэсліваючы іх у трапных азначэннях, жняя са жніўных песень добра ўсведамляе сваю чалавечую годнасць. Аб тым, што душа яе не расплываецца адно ў скарзе-жальбе, сведчыць іронія,

---

[1] Тамсама. С. 125.
[2] Тамсама. С. 358-359.

з якой яна атэстуе пана-прыгонніка «слаўным»: «У слаўнага пана на зары жыта жала, // На зары жыта жала, пры месяцы копы клала, // Дадому пашла па начы, вячэрала пры свячы...» (Жніўныя песні, с. 80). Ідэйна ідэнтычная ёй песня «У добрага пана» выяўляе яшчэ больш актыўную пазіцыю жняі ў дачыненні да свайго крыўдзіцеля. Пратэст у песні набыў форму праклёну, але выслаўленага з такім пачуццём магіі слова, што відавочна пераўзыходзіць папярэдне прыведзены тэкст. Пераўзыходзіць перш за ўсё элементамі паэтыкі: актывізацыяй семантыкі прыслоўя «кроўна», «горка» і на іх падставе абнаўленнем асананса «кроўна-цёмна», «горка-зоркай». Акрамя таго, песня валодае лаканізмам — надзейным знакам мастацкасці:

У добрага пана
Пры месячку жыта жала.
Бадай яму кроўна,
Што пускаў дадому цёмна,
Бадай яму горка,
Што пускаў дадому зоркай.[1]

Пры аналізе жаночых вобразаў жніўных песень відавочнай становіцца адна заканамернасць: сацыяльны пратэст, выражаны ў архаічнай форме праклёну або шляхам паэтычнай выявы акарыкатуранага тыпу прадстаўнікоў пакоўнага стану грамадства — пана, прыганятага, войта, найчасцей выказваецца ў калектыўным маналогу, у тэкстах, дзе прамаўляецца ад імя масы, грамады. Аднак сацыяльны канфлікт, у тым ліку паміж памешчыкам-прыгоннікам і падуладнай яму сялянкай-жняёй, адметней праяўляў, узвышаў і аб'ект эксплуатацыі, прыгнёту — асобу працоўнага чалавека. Уласна жніўная песня якраз добра пацвердзіла, і ў гэтым сэнсе яна набыла значэнне гістарычнага сведчання, праявы ў народзе, у асобе яго прадстаўнікоў актыўнага сацыяльнага пачатку менавіта на фоне жніва, як спецыфічнай арэны сацыяльных узаемадачыненняў. Стойкі, незалежны жаночы характар выяўляюць і паасобныя лірычна-песенныя выказванні ў форме індывідуальнага маналога, напрыклад, у песнях «Калі тая серада прайшла», «Да ўжо сонца за лес коціцца». Іх, праўда, меней. Хутчэй за ўсё, што яны і пазнейшыя паводле часу ўзнікнення. У цэлым творы вострай антыпрыгоннай скіраванасці былі складзены ў тую пару, калі паншчына (а атрымала развіццё яна на Беларусі ў XV-XVI стст.) набыла больш жорсткія формы, спаўна выявіла сваю антыгуманную сутнасць. Патрэбен быў папярэдне зрух у сацыяльнай псіхалогіі, свядомасці, каб з'ява знайшла адбітак у

[1] Жніўныя песні. С. 81.

паэтычных вобразах. Не выключана, што асобныя жніўна-песенныя матывы, якія адлюстравалі нялёгкую працу на ніве, з часам пераасэнсоўваліся з улікам сацыяльна-грамадскіх змен, ішла ідэйная пераакцэнтацыя ў песнях. Відаць, якраз да такіх з іх адносіцца тэкст: «Да ўжо сонейка за лес коціцца, // Мне, малодзенькай, дамоў хочацца: // Да ўжо ручанькі нарабіліся, // Да ўжо ножанькі нахадзіліся, // Да ўжо вочанькі наглядзеліся, // Ужо прыставанька настаялася. // Я прыставачку да ражком прайму, // Сама, малада, дамоў пайду» (Жніўныя песні, с. 149).

Беларуская жніўная песня, і ў гэтым яе жанравая спецыфіка, гістарызм, прадстаўляе шырокую панараму па-мастацку і рэалістычна ўзноўленай працы на прыгоне. Створаная жнеямі ў песнях карціна жніва часоў паншчыны ўключае каларытныя паэтычна-мастацкія вобразы яго ўдзельнікаў, дзейных асоб у іх працоўных дачыненнях. Фактычна мастацкае абагульненне вобразаў жняі-пастацянкі, пана-прыгонніка, яго чэлядзі, асабліва прыганятага, дасягнута на ўзроўні вобразаў-тыпаў. На фоне душэўна адкрытай, працавітай жняі ўладар жытніх абшараў пан-прыгоннік праджгае часцей як жорсткі, неспагадны, а яго ніва трактуецца як «ніва-няволечка» («У нашага пана нядобрая слава», «У добрага пана па месяцу жыта жала»).

Такім чынам, жніво, будучы адкрытай сферай сутыкненняў інтарэсаў пана-прыгонніка і юрыдычна залежнай ад яго вёскі, досыць адчувальна азвалася ў жніўнай паэзіі антыпрыгонніцкімі матывамі. Працоўная жніўная песня паслядоўна адмаўляе сацыяльную несправядлівасць, якая праяўлялася, і аб гэтым добра засведчана песнямі, у жорсткіх умовах паднявольнай працы, фізічным і маральным прыгнёце чалавека-рабачая. Антыпрыгонніцкай жніўнай песні ўласцівы актыўны гуманістычны пачатак. У гэтым сэнсе жніўная паэзія мае прыярытэт перад сацыяльна-бытавымі і ўласна гістарычнымі песнямі ў беларускай фальклорнай традыцыі.

Агаленнем сацыяльных антаганізмаў напружаная пара жніва не абмяжавалася. Адначасова яна па-свойму адметна высвечвала і стан сялянскай сям'і, яе ўнутраныя сувязі ў дачыненнях, у якіх знайшлі выражэнне розныя аспекты чалавечага характару, чалавечых паводзін. Жніўная песня, не будзе перабольшаннем сказаць, з вялікім умельствам выкарыстала той багаты побытавы матэрыял, што прадстаўляла для фальклорнай творчасці жніво. У паэтычнай выяве сямейных дачыненняў, як яны паўставалі, раскрываліся ў час жніва, працоўная песня дасягнула сапраўднага артыстызму, эстэтычнай дасканаласці.

Мастацкая выява сямейных адносін у працоўнай жніўнай песні, і гэта першае, што яе характарызуе, вылучаецца разнастайнасцю ракурсу іх бачання, адлюстравання. Сюжэтныя лініі песень распрацоўваюцца паводле асноўных вектараў узаемадачыненняў у сям'і: «жняя-нявестка — свякроў», «жняя-дачка — маці», «жняя-дачка — бацька», «жняя-нявестка — свёкар». Ад перажыванняў, народжаных, абвостраных непасрэдна на ніве, на пастаці, ідзе лірычнае выказванне жняі.

Універсальныя апазіцыі «дом — чужына», «маці — свякроў», «бацька — свёкар» на матэрыяле жніва набылі адметнае структурна-вобразнае напаўненне, стылёвае афармленне. Прыём антытэзы паслядоўна, з максімальнай эстэтычнай аддачай «спрацоўвае» ў большасці тэкстаў сямейна-бытавой тэматыкі. Менавіта ён пры мінімуме кампанентаў паэтыкі, кампазіцыі, арганізаванай паводле прынцыпу палярызацыі, ды двух ёмістых эпітэтаў з палярнымі знакамі забяспечвае амаль асязальнае выяўленне асноўнай думкі, поўны мастацкі эфект:

Добра жаць — шырокая ніўка,
Вялікая постаць.
Добры вечар, сцюдзёная хатка,
Нядобная матка!
Не пытаецца, ці змарылася,
Што спазнілася,
Да пытаецца, ці доўга пражала,
Ці многа нажала.

Тэкст выяўляе інтуітыўнае ўменне творцаў песень пры шырокім мастацкім абагульненні дасягнуць глыбокага псіхалагічнага кантэксту.

Добра гнаць — шырокая ніўка,
Вялікая постаць.
Добры вечар, цёплая хатка,
Родная матка!
Не пытаецца, ці зляніласся,
Ці многа нажала,
Да пытаецца, ці змарылася,
Што спазнілася.[1]

У працоўна-жніўных песнях з асаблівай пранікнёнасцю, эмацыянальнай адкрытасцю спавядальнага слова выражана драма самоты маладой жанчыны ў чужой, мужавай сям'і, неспагадныя, жорсткія адносіны да яе свёкра, свекрыві. Знойдзены адпаведныя

---

[1] Шырма Р. Беларускія народныя песні. Т. 3. С. 188.

сюжэтныя хады, у якіх трапна абагульнены, тыпізаваны праявы рэальнага жыцця. Вобразны эквівалент ідэі — лаканічны, мастачка выразны, арыгінальны.

Псіхалагічная напружанасць перажывання жняі ў песні не акцэнтуецца. Драма адзіноты, адчужанасці лірычнай гераіні ў сям'і перададзена тонам спакойнага роспавяду. Нежаданне жняі пасля тамлівага працоўнага дня на ніве варочацца дамоў псіхалагічна дакладна матывавана: «у мяне дома чужа маці, чужы бацька». Адносіны свёкра і свекрыві да нявесткі, стомленай жнівом, выражаны праз красамоўную бытавую дэталь: не расчыняючы варот перад жняёй, даюць ёй у рукі вядро - пасылаюць «па вадзіцу у шчыры бор, у крыніцу».

Творцы жніўных песень — нястомныя ў вынаходстве сюжэтных сітуацый, новых вобразных рашэнняў тэмы ўзаемін паміж членамі сялянскай сям'і на фоне гарачай пары ўборкі хлеба. Свякроў паэтычна-вобразна супрацьпастаўляецца маці па лініі такога істотнага клопату пра работніцу на жніве, як падрыхтоўка ёй падсілкавання. Прынесены маткаю абед («хлеба бандушачка і масла ў гарнушачку») і свякроўчыны патравы («хлеба скарыначка і солі драбіначка») — сімвалічна канцэнтраваны знак іх адносін да запрацаванай жняі, у пэўнай меры наогул узровень іхняй чалавечнасці («А я жну, пажынаю»).

Роздумнымі маналогамі маладой жняі, яе медытацыяй! аб бацькоўскім доме («таткінай незе») працоўная жніўная песня можа супернічаць з прафесійнай лірыкай: такі грунтоўны ў яе запас пачуцця любасці, пяшчоты, душэўнасці і шчаслівага адчування незваротнасці часу («Ой, ты селязенька», «Надвор'ейка змяркаецца», «Закурыўся ціхі дробны дожджык»).

Жніво, будучы важным этапам у жыцці сям'і земляроба, мабілізавала фізічныя і духоўныя сілы яе і давала багаты і разнастайны матэрыял для эстэтычнага асваення навакольнага свету і чалавека ў ходзе вялікай, значнай сваімі вынікамі працы. Бачанне чалавека і працы ў іх — гранічна рэалістычнае, адлюстраванае сродкамі паэтыкі, генетычна не звязанай з міфалогіяй. Хлебадайная жніўная праца, яе ўмовы ў цэлым трактуюцца як цяжкія: «Надаела жаркота, пякота, цяжкая работа, надаела» (Жніўныя песні, с. 147). «Жыта маё рэдзенька, забалела сярэдзінка», «А на дварэ вечарынка, баліць мая серадзінка», «Да жала я да вечара, баліць мая сярэдзіна» — зачыны многіх песень і іх лейтматыў выражаюць непасрэднае адчуванне жняі пры такой спецыфічнай працы, якая патрабавала не толькі ўмельства, але і немалой сілы, каб цэлы дзень, нагінаючыся да зямлі, найстарадаўнейшай прыладай, вынаходніцтвам часоў неаліту — сярпом зразаць жменю за жменяй калоссе не толькі на невялікіх сялянскіх

загонах, але і на вялікіх плошчах памешчыцкіх жытніх ніў. Пры ўсёй мінорнай танальнасці ўласна жніўных песень, напоеных адвечнай жаночай тугой, няма падстаў гаварыць аб абсалютным дамінаванні ў агульнай масе іх матываў скаргі і жалю. У песнях антыпрыгонніцкай тэматыкі, жартоўных і часткі працоўных жніўных пераадолены негатыўныя перажыванні жняі, створаны вобразы, пазначаныя станоўчай народнай свядомасцю ў яе лепшых праяўленнях, поўныя пачуцця годнасці, прыгожыя цэльнай натурай працоўнага чалавека, дабрынёй. Менавіта такі народны, хацелася б сказаць нацыянальны, характар контурна абазначаны ў песні ўласна жніўнай, запісанай намі на ўсходзе Віцебшчыны:

Поле маё, поле маё вялікае й вясёлае,
Вялікае й вясёлае, прыгожае й прывольнае.
Па полю йду, па полю йду — весялюся,
Па полю йду, па полю йду — красуюся,
Дамоў прыду, дамоў прыду — не шчуюся.[1]

Дажынкавыя абрады і песні, што пазначылі сабой заключны этап жніва, твораць іншую рэальнасць, заснаваную на міфалагічным светасузіранні, але моцна абапёртую і на цвярозым, рэалістычным жаданні забяспечыць у згодзе з прыродай, космасам жыццё сям'і, роду, працяг іх у новых пакаленнях. У дажынкавай абраднасці, песенным фальклоры дажынак з новай сілай набрала актуальнасць універсальная ідэя каляндарна-абрадавай творчасці, ідэя ўрадлівасці. На першы план недвухсэнсоўна выступіў клопат пра ўраджай на будучы год, на далейшую перспектыву.

Абрадавая практыка дажынак уключала такія рытуальныя дзействы, як трохкратнае перакачванне жней па пожні, «завіванне барады» (куста), сплятанне дажынкавага вянка з каласоў-спарышоў, рытуальнае віншаванне гаспадара з новым хлебам, урачыстую вячэру са спажываннем рытуальных страў, хваласпеў гаспадару, гаспадыні, ніве... Адным з найважнейшых элементаў структуры дажынкавага абраду было «завіванне барады». У гэтым рытуале найбольш поўна і цэласна ўвасоблена ідэя забеспячэння ўраджаю на будучыню.

«Завіванне барады», дарэчы, Д. К. Зяленін, К. Капяржынскі і іншыя фалькларысты вылучалі як самастойны абрад — рытуал складаны, полісемантычны. Метаідэя яго заключалася ў тым, каб магічным спосабам (уздзеяннем) захаваць плённасць зямлі, паўплываць на ўраджай менавіта будучага года. Спаўняючы яго, земляроб у асобе жней дбаў пра ўраджайнае жыта на лета. Да гэтага змушалі яго жыц-

[1] Паэзія беларускага земляробчага календара. С. 368.

цёвая практыка і запавет продкаў, заснаваны зноў жа на спрадвечным досведзе. Для здзяйснення рытуальнага дзейства «завівання барады» жнеі, дажынаючы жыта, пакідалі лапінку, кругловіну, паводле слоў інфарматаркі, каліў на трыццаць самай гусцейшай, урадлівай мясціны збажыны. Абавязкова няголай, пакрытай рукой выполвалі спаміж сцяблін зелле і клалі на камень каля самага карэння жыта прынесены з сабою акраец хлеба. Нельга не бачыць у дадзеным складніку рытуалу прынясення ахвяры зямлі, а мо і самім продкам, якіх старажытны чалавек бачыў і на тым свеце ахоўнікамі яго дабрабыту, чакаў іхняга спрыяння. У адных выпадках, згодна са сведчаннем П. В. Шэйна, Е. Р. Раманава і інш., «барада» пасля пэўных маніпуляцый з ёй (звязвання калосся яе чырвонай жычкай, пагладжвання яго злева направа) зжыналася жняёй-пастацянкай рэзкім узмахам сярпа. У другіх, гэта, здаецца, больш архаічная форма рытуалу, «бараду» выканаўцы абраднасці зжыналі па каласку, ходзячы наўкол «кругловінкі» з дажынкавымі песнямі. Апошнія ж тры калівы-каласіны, не зразаючы, паступова намотвалі на скібку хлеба, пачынаючы зверху, і так разам з хлебнай ахвярай, зрабіўшы папярэдне сярпом ямку, закапвалі ў зямлю. Ахвярны характар хлеба і апошніх каласоў у гэтым магічным акце праступае, думаецца, асабліва канкрэтна, і ёсць падставы прыняць версію сучасных даследчыкаў міфалагічнай сістэмы мыслення аб тым, што хлеб, калоссе «барады» выступаюць тут медыятарамі паміж гэтым і тым светам і, такім чынам, у цэлым накіраваны на замову будучага ўраджаю наступнага лета ў продкаў-заступнікаў[1]. Рытуал траічнага перакачвання жней па пожні, у некаторых выпадках тройчы перакачваліся непасрэдна па завітай «барадзе», меў у генетычнай аснове сваёй уяўленне аб карпаганічнай магіі: з дапамогай беспасрэдных кантактаў з маці-зямлёй спадзяваліся магічна аднавіць страчаную на жніве сілу. Выказаную думку досыць наглядна пацвярджае рытуальная формула, з якой пры гэтым звычайна жняя звярталася да нівы, зямлі. Яна (формула), дарэчы, уключала адначасова і замову-заклён на навагодні ўраджай: «Ніўка, ніўка, аддай маю сілку на другую ніўку! На коніка лой, на ніўку гной, а мне на здароўе! Судзі, Божа, на лета жаці і ядранейшае і гусцейшае»[2]. Звіванне вянка з двайных каласоў (спарышоў) (прэрагатыва гэта, як правіла, належала незамужнім жнеям на чале з выбранай імі між сабой гожай, баявітай, маральна беззаганнай дзяўчынай) таксама мела прадуцыравальную

[1] Терновская О. А. Борода // Этнолингвистический словарь славянских древностей. М., 1984. С. 113; Байбурин А. К. Ритуал: свое и чужое // Фольклор и этнография: Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л., 1990.
[2] Романов Е. Р. Белорусский сборник. Вып. 8-9. С. 262.

мэту, магічнае дачыненне да забеспячэння будучага ўраджаю. Дажынкавы вянок, акрамя таго, сімвалізаваў сабой ураджай, яго вяртанне з поля дахаты, у двор. Менавіта вянок, у паўднёва-заходняй беларускай традыцыі «кветку» (відаць, з прычыны таго, што ў каласы ўпляталіся яшчэ і палявыя кветкі), прынёсшы ў двор на чале дажынкавай талакі, яе абранніца, па тэрміналогіі П. М. Шпілеўскага «багіня», даручала гаспадару на знак заканчэння жніва. Перадачу вянка жняя суправаджала віншаваннем, якое ўключала таксама элементы заклёну: «Благаславі, Божа, ў каморы, ў аборы і ў полі, і ў гумне і дай ураджай зямлі, дажджу; сушы, грады, чары пасылання аддаляй... Віншую вас з новым годам, новым шчасцем. Дай, Божа, гэты год правесці ў карысці, ў радасці, ў добрым здароўі»[1]. Пераняты гаспадаром дажынкавы вянок змяшчаўся на самым пачэсным, сакральным месцы ў хаце і заставаўся там да налецця, такім чынам сімвалічна замыкаючы гаспадарчы год у яго кругабегу. Характэрная дэталь — у віншаванні-заклёне новы хлеб і новы год выступаюць як паняцці тоесныя.

Без арэала сакральнасці, але ў іпастасі паважнага адушаўлёнага вобраза, накшталт персанажа, прысутнічае дажынкавы вянок у песнях. Захоўваючы свае міфапаэтычныя вытокі, вобраз вянка ў тэксце арганізоўваецца ўжо на нейкім вышэйшым узроўні, паводле законаў хараства, эстэтыкі:

Каціўся вяночак з поля
Да прасіўся да пакою:
— Пусці, пане, да пакою,
Ужо я ў полі настаяўся,
Буйны вецер навеяўся,
Дробны дождж накапаўся,
У вяночак наплакаўся.

Ой, каціўся вяночак
З шырокае нівы
З жанцамі маладымі,
Падкаціўся пад вароты.
— Выйдзі, пане, за вароты,
Выкуп вянка з золата!
Не з золата вянок віты,
Да з густога жыта,
Да й з каласістага,

[1] Шейн П. В. Белорусские народные песни. СПб., 1874. С. 212.

Да шчэ з ядранiстага.[1]

Дажынкавыя тэксты складаюць каля трацiны ўсяго масiву жнiўных песень. Большасць з iх аб'яднаны адной мэтавай устаноўкай, генетычнымi каранямi i адпаведна паэтыкай, элементы якой фармiравалiся ў мiфапаэтычную эпоху. У iдэйна-семантычным плане дажынкавыя песнi характарызуюцца жыццесцвярджальным, мажорным гучаннем, заснаваным на ўсведамленнi таго, што здзейснена вялiкая цяжкая праца, здабыты рэальны плён — гарант жыцця.

Асноўнай тэматычнай групе дажынкавых песень, творам велiчальнага зместу, архаiчнаму iх ядру — тэкстам спарышовым i райковым, папярэднiчала адносна невялiкая песенная група, у якой адлюстравана, калi можна так выказацца, цырыманiяльная частка дажынак: сустрэча жней у двары гаспадара, абвяшчэнне iмi аб здзейсненай працы, прынесеным плёне, матывiроўка патрабавання ўзнагароды. У лаканiчных вобразах-абразках тэкстаў гэтай уводнай групы паэтычна ўвасабляецца паход дажынкавай талакi, прыход жней на гаспадарскi двор: «Да чые там жнейкi йдуць, // Як пчолачкi гудуць, // Залатыя сярпы нясуць?»; «Да што ў полi гудзець? // Да вясёл пасол iдзець»; «А iдуць, iдуць жнеечкi з поля, // Як вутачкi з мора. // Ой, нясуць, нясуць ядраное жыта // Ўсё ў вянках павiта» (Жнiўныя песнi, с. 415, 416). Песнямi ўрачыста пасылалася спавяшчэнне гаспадарам, усяму пасгюльству аколiчнаму: «Засцiлайце сталы, лавы — едзе госцiк небывалы»; «Адчыняйце шчытавы вароты — iдуць жнеi з работы»; «Адчыняй, пане, усе брамы, нясем вяночак убраны» (Жнiўныя песнi, с. 429, 448). Своеасаблiвыя вобразы-сiгналы песень дажынкавага ўступу, iх лейтматыў, выражаны словамi «Сягоння ў нас дажыначкi», «Сягоння ў нас дажон, дажон», стваралi ўрачыстую прыўзнятую атмасферу, адчуванне падзеi, сапраўднага свята. А найбольш узвышаецца над усiмi ў першай тэматычнай групе дажынкавых песень iдэя-матыў «Сягоння ў нас вайна была, усё поле зваявалi» — ёмiстае мастацкае абагульненне, зробленае на фiласоўскiм узроўнi асэнсавання з'явы. У iм асацыiравалiся цяжар жнiўнай працы з ратным подзвiгам, тым больш што ўдзельнiкi жнiва са сваiмi рэжучымi прыладамi, сярпамi, давалi повад працягваць ланцужок асацыяцыяй. Асацыяцыя-параўнанне падмацоўвалася яшчэ эпiчнай iнтанацыяй, самабытна-глыбiнным напевам:

А ў нас сёння вайна была,
А ў нас сёння вайна была,

[1] Немцаў А. Замоскi сельсавет Асiповiцкага раёна Бабруйскай акругi // Наш край. 1927. № 6-7. С. 38; Гильтебрандт П. Сборник памятников народного творчества в Северо-Западном крае. Вильна, 1866. Вып. 1. С. 159.

Усё поле зваявалі,
Усё поле зваявалі,
Усё жыта пажалі,
Усё жыта пажалі,
Сабе славы даказалі.[1]

Што да асацыятыўнай злучанасці паняццяў «жніво— вайна» пры іх семантычнай антыноміі, то не выпадковасць іх, а пэўную заканамернасць, а, значыць, наяўнасць рэальнага грунту пад іхнім збліжэннем можа пацвердзіць, мабыць, і другое паэтычна-філасофскае абагульненне — «вайна-малацьба», вядомае са «Слова аб палку Ігаравым».

Па-за клопатам аб ураджаі на лета, які так адчувальна праявіўся ў дажынкавых абрадавых практыках і асобных тэкстах, з шэрагу іншых каляндарных урачыстасцей дажынкі вылучаў магутны хваласпеў, велічанне ў песнях гаспадароў, саміх жней і плёну працы — ураджаю. Велічальныя матывы дажынак, з захаваным у некаторых тэкстах праз стагоддзі сакральным субстратам, складаюць іх сутнасна-сэнсавае напаўненне. Узвелічэнне, услаўленне чалавека ў дажынкавых песнях ідзе праз паэтызацыю працы земляроба. І ў гэтым яны тыпалагічна зблізаны з велічаннямі іншых каляндарных цыклаў.

Класічны ўзор рытуальнай дажынкавай сустрэчы жней і велічання ў двары гаспадара ўяўляе сабой песня «Разгарыся, вячэрняя зорка», запіс тэксту якой, на жаль, ні разу за амаль цэлае апошняе стагоддзе не быў паўтораны фалькларыстамі. Рытуальны ў рэтраспекцыі характар песні выяўляецца перш-наперш праз імператыў звароту-наказу, а таксама праз семантыку малюнка самой сустрэчы. Менавіта сцэна сустрэчы жней набыла асаблівую асязальна-вобразную пластыку дзякуючы канцэнтрацыі ў структуры яе малюнка цэлага гнязда сталых эпітэтаў магічнай семантыкі. Пры сустрэчы жней у песні паасобаму шаноўна ўзвышаецца чалавек на фоне светлага здабытку божага дару і працы рук сваіх. Створаны мастацкі вобраз, які міжволі выклікае асацыяцыі з рэнесанснымі творамі, з іх павышанай увагай да чалавека, гуманістычным поглядам на яго. Неяк па-свойму пададзены, ураўнаважаны тут два вобразы: гаспадыні, надзелены высокім эпітэтам «сенатарка», і жняі-пастацянкі, пастаўлены ўпоравень з ёю:

Разгарыся, вячэрняя зорка,
Перад ранняй,
Расхадзіся, наша гаспадынька,
Перад жнейкамі,

[1] Шырма Р. Беларускія народныя песні. Т. 3. С. 164.

Кажы выносіць цясовыя сталы
На чыстыя двары,
Бяры залатыя ключы
З-пад пояса,
Адмыкай жа залатымі ключамі
Зялёную скрыню,
Выбірай у зялёнай скрыні
Бялёвыя абрусы,
Засцілай, наша гаспадыня,
Цясовыя сталы,
Налівай жа, наша гаспадыня,
Залатыя кубкі,
А частуй жа старшую жнейку —
Пастацяначку:
— Будзь здарова, старшая жнейка —
Пастацяначка!
— На здароўе, мая гаспадынечка —
Сенатарачка.[1]

Дажынкавыя велічанні прасякнуты святлом летняга жніўнага дня, урадлівай нівы, радасцю чалавека-рабачая, які далучыўся да вялікага шчаслівага здзяйснення ў жыцці сям'і, грамады, сваім асабіста. Дажынкі былі апафеозам працы земляроба. Такімі яны паўстаюць і ў дажынкавай паэзіі, песнях як раннетрадыцыйнага пласта, так і пазнейшых, чыя паэтыка нясе ў сабе элементы стыхійна-матэрыялістычнага светапогляду, рэалістычнага адлюстравання быцця.

Мяркуючы па семантыцы вобраза-персанажа Спарыша, структуры тэксту дажынкавых спарышовых песень, яны адны з найбольш ранніх у рэпертуары жніва. Гэты самаісты штрых традыцыйнай беларускай мастацкай культуры невыпадкова заўважаны цэлым радам даследчыкаў, у тым ліку П. Шэйнам, Я. Быстронем, Н. Ціханіцкай, К. Машынскім. Арэал бытавання спарышовых песень, з усходу на захад ад Веліжчыны да Латгаліі, з захопам поўдня Пскоўшчыны — рэгіён старой крывіцкай цывілізацыі, генацэнтр іншых каляндарна-абрадавых жанраў, перадусім песень валачобных і восеньскіх.

Разгляд поглядаў вучоных на генезіс Спарыша і звязаных з ім песень намі зроблены ў свой час у прадмове да тома з серыі БНТ «Жніўныя песні», а таксама мы спыніліся на іх больш падрабязна пры

[1] Шейн П. В. Белорусские народные песни. С. 213.

аналізе жніўных тэкстаў у манаграфіі аднайменнай назвы[1]. Схільны разглядаць Спарыш і Раёк (Рай) як міфапаэтычнае ўвасабленне ўрадлівасці, якое ў вачах славян-язычнікаў мела функцыі дабратворнага боства.

Семантыка спарышовых песень характэрна і адметна тым, што спалучае ў сабе, прычым акрэслена, навочна, дзве тэмы, дзве ідэі адразу ў адным тэксце — велічанне гаспадара і заклён на ўраджай. Тым самым спарышовыя песні цудоўна пацвярджаюць тэзіс У. Я. Пропа, яго інтуітыўную дагадку аб тым, што старажытнае велічанне само па сабе — акт магічны. Тэкст спарышовай песні, запісаны П. В. Шэйнай ад таленавітай носьбіткі народных традыцый Марыі Каткевіч, вызначаўся аптымальнай паўнатой, улікам усіх рытуальных страў, а ў частцы заклёну — гранічным лаканізмам, семантычна-вобразнай ёмістасцю магічнага слова:

Хадзіў Спарыш па вуліцы,
Па вуліцы па шырокай,
Па мураўцы па зялёнай,
А ніхто Спарыша ў двор не завець.
Выйшла, выехала Хадорыха:
— Хадзі, Спарыш, ка мне на двор,
Ка мне на двор за чысовы стол:
У мяне сталы пазасціланы,
У мяне пірагоў панапечана,
У мяне мёду панасычана,
У мяне каша панаварана.[2]

Уступная апавядальная частка і запросіны Спарыша вытрыманы ў паважным эпічным рытміка-меладычным стылі. Светапогляднай падасновай фрагмента выявы, па сутнасці абрадавага^, стала, з'яўляецца пластычная, паводле класіфікацыі Я. Кагарава, магія, магія ўлітавання. Прадметна-рэчыўныя вобразы, з прычыны надання ім сакральнага значэння, акрэслены чотка, выпукла, чаму спрыяе і актывізацыя семантыкі кароткіх дзеепрыслоўяў, вынесеных у канец радкоў. Падвышэнне годнасці гаспадыні, хоць і становіць сабой задачу тэксту, саступае першае месца заклінанню ўрадлівасці. Гэтаму апошняму аддаецца асноўны энергетычны зарад усяго твора. Канцоўка яго канцэнтруе ў сабе ўсю сэнсава-выяўленчую моц старажытнай абрадавай песні:

— Сядзь, Спарыш, на покуце,

[1] Ліс А. С. Жніўныя песні. Мн., 1993. С. 129-134.
[2] Шейн П. В. Белорусские народные песни. С. 209—210.

На покуце ды на золаце,
Пі, Спарыш, зялёна віно.
Спары, Божа, у маім гумне,
У маім гумне, у маім дварэ:
На таку ўмалот, а ў дзяжы падход,
А ў печы рост, на стале сыццё![1]

У заключэнне нельга не звярнуць увагі на яшчэ адзін небезістотны момант разгледжанага тэксту. Датычыць ён адлюстравання дыялектыкі народнай свядомасці. Справа ў тым, што ў заклінанні, якім завяршаецца спарышовая песня, зварот да Спарыша як міфічнага падаўца даброт, запросіны яго на сакральна адзначанае месца ў хаце ў далейшым неўпрыкмет пераключаюцца на апеляцыю гаспадыні да Бога ў яго хрысціянскай іпастасі. У цэлым застаецца ўражанне цэласнасці звароту ў яго першаснай, язычніцкай сутнасці і форме.

Спарыш, або Спарыня, як ён мадыфікаваны ў дажынкавых песнях паўночна-ўсходняй Беларусі, беларуска-рускай кантактнай зоны, дае падставу гаварыць пра персаніфікаванае ўвасабленне ў гэтым вобразе плёнаноснага пачатку. З тэкстаў, апублікаваных Я. Раманавым і А. Шлюбскім, можна зрабіць выснову: Спарыш як дабратворнае боства, істота ў народным уяўленні існаваў і ў вобразе жытняй «барады», якую, зжаўшы, жнеі прыносілі з апошнім снапом дахаты, у застаронак, і ў форме спарышовага вянка, што таксама сімвалізаваў плёнадайны пачатак. У песнях падкрэсліваецца, прынамсі, паслядоўна, пачынаючы з апавяшчэння, што «ўсё лета спарыня з намі на нівушке была» і што ў дзень дажынак яе «сарвалі з караня» або яна «зламілася з караня». Галоўнае ж, тэксты спарышовых песень з усходняга рэгіёна, уступаючы ў эстэтычным сэнсе ўзорам іх з Чашнікаў, Копысі, абодва ў публікацыі П. Шэйна, дазваляюць паўней і з большай пэўнасцю асэнсаваць паходжанне вобраза Спарыша (Спарыш) і яго семантыку. Ва усходнебеларускіх варыянтах песні паслядоўна акцэнтуецца здольнасць Спарыш магічна памнажаць дабро на ўсіх этапах збору і апрацоўкі збажыны, зерня — аж да выпечкі хлеба. Гэта множнасць дабра, магічна забяспечаная Спарынёй, у тэксце дасканала перадаецца коштам актывізацыі семантыкі слоў-прыслоўяў: «На ніве Спарыня ужыніста была, // У адонкі Спарыня укладзіста была, // У асецы Спарыня прысушыста была, // У пасадзе Спарыня прысодзіста была, // У кучы Спарыня прыгрэбіста была, // А ў ва'нбары Спарыня прысыпіста была, // А ў молу Спарыня умоліста была, // А ў дзяжы Спарыня падходзіста

[1] Тамсама.

была, // А ў печы Спарыня прыпечыста была!»[1] Акрамя міфалагічных уяўленняў старажытнага чалавека, у гэтай густа выпісанай, пластычнай карціне земляробскага побыту закадзіравана і мара адвечнага ратая і сейбіта пра універсальную ўрадлівасць, спорнасць дабра, хлеба як падвалін жыцця, гаранта яго існавання.

Цікавыя штрыхі да вобраза Спарыш маюцца ў тэкстах, запісаных А. Шлюбскім на Веліжчыне. У іх Спарыня набыла рысы арнітагалагічнага персанажа. Трапіўшы ў гумно, азярод гаспадара імярэк, а затым пасля магічных метамарфоз з ёю ў аруд (закрама), яна «гняздзечушка звіла, дзяцей выседзіла, пшаном выкарміла, сытой выпаіла». Здзейсніла гэту сваю родапрадаўжальную місію дзеля далейшага, большага памнажэння дабра: «Распусціла дзяцей па ўсім новым клецям, // Па ўсім новым клецям, па ўсім новым клецям, па высокім закрамам»[2].

Функцыянальная прырода райковых дажынкавых песень тая ж, што і ў спарышовых, перадусім велічальная. Зварот да Раю (Райка) у іх, праўда, не ўтрымлівае заклінання, выказанага непасрэдна ў тэксце. Аднак настойлівыя запросіны, звернутыя да Рая, зайсці ў двор гаспадара і як аргумент просьбы — абрадавая ідэалізацыя падвор'я, асабліва дажынкавага стала, дзе ўсё нарыхтавана для сустрэчы, не пакідае сумнення аб сакральным статусе Раю (Райка) у свядомасці творцаў жніўных песень. Такім чынам, Рай у дажынкавых песнях функцыяніруе ў ролі, тоеснай Спарышу. Ён — міфапаэтычная істота, ад якой залежыць спрыянне земляробу ў дабрабыце. Падрабязней, як мы бачылі гэта ў тэкстах спарышовых песень, роля, вобраз Райка не расшыфроўваецца. Верагодна, семантыка Рая не супадае цалкам з семантыкай Спарыша. Прынамсі, Рай (Раёк) мы сустракаем і ў вясельных песнях, дзе ён выступае апекуном пры выпяканні каравайніцамі рытуальнага хлеба, а магчыма, і апекуном маладых[3].

Мастацкая структура райковых песень блізкая структуры спарышовых, але не тоесная ім. Кампазіцыйная схема райковых песень набліжана да тэкстаў спарышовых. Літаральна з першых радкоў адчуваецца ўстаноўка на вылучэнне асобы гаспадара:

Ой, хадзіў Раю, ой, хадзіў Раю ўсё па вуліцы.
Ніхто Раю, ніхто Раю не ўзвіваецца.
Адазваўся, ой, адазваўся молад Петрачка...[4]

---

[1] Романов Е. Р. Белорусский сборник. Вып. 8-9. С. 271.
[2] Шлюбскі А. Матэрыялы да вывучэння фальклору і мовы Віцебшчыны. Ч. 1. С. 155-156.
[3] Вяселле. Песні: У 6 кн. / Уклад. Л. А. Малаш і З. Я. Мажэйка. Мн., 1981. Кн. 2. С. 149-150.
[4] Жніўныя песні. С. 464.

Паўтараецца схема спарышовых тэкстаў і ў самім запрашэнні, яго абгрунтаванні, матывацыі. Але паколькі ва ўсіх райковых тэкстах, а іх апублікавана больш пятнаццаці, няма непасрэдна выражанага заклёну на ўрадлівасць, багацце, як у спарышовых, то сэнсавы акцэнт прыпадае якраз на структурны блок, у якім, паводле законаў міфалагічнага мыслення, ствараецца абразок святочнай гатоўнасці да рытуальнай сустрэчы Райка. Выпісаны ён па канонах абрадавай ідэалізацыі[1].

Да групы спарышова-райковых песень непасрэдна прымыкае дажынкавы тэкст пад назваю «Ішоў Бог дарогаю». Ён — адзін з тых фальклорных узораў, што ў пэўнай меры могуць праілюстраваць эвалюцыю мастацкай свядомасці народа. Уласна сюжэт, стылістыка песні «Ішоў Бог дарогаю», яе ідэя — не што іншае, як паўтарэнне ідэі і структуры райковых песень. Адно што ў сувязі з некаторымі зменамі ў светапоглядзе народа на этапе хрысціянства адбылася замена язычніцкага, паводле генетычных вытокаў, вобраза-персанажа Райка на Бога як падаўца ўрадлівасці. Зварот-просьба да Бога ў дажынкавым тэксце прывёў да невялікага карэгавання існаваўшага ў жніўнапесеннай традыцыі сюжэта. Сакральную моц Бога гаспадар з дажынкавых песень просіць пашырыць, распрасцерці менавіта на яго гумно, месца засяроджання, захавання ўраджаю. Магічны падтэкст песні тут наглядна выяўляецца праз эпітэты, міфапаэтычная светапоглядная аснова якіх не выклікае сумнення:

Ішоў Бог дарогаю, дарогаю шырокаю,
Тадорка ля варот стаіць,
Шапачку ў руках дзяржыць:
— Ка мне, Божа, ка мне
З густымі капамі,
З вялікімі стагамі.
У мяне гумно вялікае.
Азяроды высокія,
Пераплоты шырокія,
А засекі глыбокія:
Ёсць дзе павярнуцца
З густымі капамі,
З вялікімі стагамі.[2]

Больш раннія запісы песні недвухсэнсоўна сведчаць аб першапачатковай магічнай скіраванасці яе. Прадуцыравальная магія, акрамя

[1] Гілевіч Н. С. Песні народных свят і абрадаў. С. 274.
[2] Жніўныя песні. С. 476.

такіх спрыяльных гаспадару наяўных яе вобразных фактараў, як «гумно вялікае, застаронкі шырокія, вароцечкі двайчастыя да копы частыя», уключае гарантуючыя магічнае ўздзеянне кампаненты, увасобленыя ў вобразы магічнай знакавасці: «малацьбіты маладыя, да ў іх цапы залатыя, веслачкі бутавыя, а мяцёлачкі шаўковыя» (АРАН, ф. 104, воп. 1, спр. 325, л. 68). У іншых варыянтах матыў велічання стушоўваецца, а на першы план выходзіць іншая тэма, з'яўляецца іншы псіхалагічны кантэкст: «Ка мне, Божа, ка мне // З сваёю талакою! // У мяне поле далёкае, // А жыцечка буйненькая, // Няма каму на загоне стаці, // Маё жыта паджынаць // Матка мая старэнькая, // А сястрыца маладзенькая» (Жніўныя песні, с. 469).

У цэлым жа дажынкавае велічанне, хоць і выяўляе ў некаторых песенных узорах першапачатковую генетычную сувязь з магічнымі ўяўленнямі, паэтычнай прыродай сваёй істотна адрозніваецца ад велічальных матываў, як яны рэалізаваны ў калядках, шчадроўках і валачобных песнях. Паэтыка іх іншая. У жніўных песнях, дажынкавай іх разнавіднасці, велічанне гаспадара, гаспадыні ўсё часцей абапіраецца на параўнанне, узятае з прыроднага свету.

Земляроб у дажынкавых песнях, што ў прынцыпе жыццёва апраўдана, лагічна, услаўляецца перадусім праз ужо сабраны ўраджай. Поўнае збажыной гумно яго натуральна асацыіруецца з вобразам дастатку. Вобраз гаспадарскага гумна атрымаў у дажынкавых песнях высокамастацкае, узнікшае пры паэтычным азарэнні ўвасабленне. Здзейснена яно праз сінтаксічны паралелізм: вобраз поўнага арэхавага ядра, якое ў прыродзе наліваецца і паспявае якраз к канцу жніва, лёгка, зрокава ў паэтычнай канструкцыі тэксту суадносіцца з наладаваным па ўборцы нівы дабром. Створаны такім чынам песенны вобраз праецыруеце на вобраз самога гаспадара, нязмушана сцвярджаючы такія рысы ў ім, як руплівасць, працавітасць, земляробская годнасць. Ажыўляе ўсю архітэктоніку песні дыялагічная, амебейнага тыпу яе кампазіцыя:

— А ці поўна арэхава чара
Ядром надівана?
— Поўна-поўненька арэхава чара
Ядром налівана.
— А ці поўна Іванькава гумно
Дабра накладзена?
— Поўна-поўненька Іванькава гумно
Дабра накладзена:
А некуды конна праехаць,
Ні пехатой прайсці,

Толькі ёсць куды,
Толькі ёсць куды
Салаўю лятаці, дабро аглядаць[1]

Значную групу сярод дажынкавых велічанняў складаюць тэксты, думка ў якіх звернута не да селяніна-земляроба, а да пана, заможнага аграрыя. У гэтай з'яве адлюстраваўся факт шырокага выкарыстання дваровай шляхтай, панамі народнага звычаю працоўнай калектыўнай узаемавыручкі-дапамогі, вядомай як талака. Уласнікі маёнткаў, вялікіх жытніх палеткаў ахвотна ішлі на траўленне дажынкавых талек, бо любыя матэрыяльныя затраты на іх з-за дармовай рабочай сілы былі нашмат меншыя, чым калі б ім даводзілася наймаць жней за плату. На панскіх дажынках, дзе гаспадары стараліся праявіць адпаведную моманту шчодрасць, прытушаная, забываліся сацыяльныя крыўды, запаноўваў мір. Сказанае не значыць, праўда, што ў дажынкавых песнях жнейская талака не магла падсмяяць пані ці пана, а часам і вярнуць бумерангам нейкую крыўду, але ў цэлым у дажынкавых велічаннях, адрасаваных сацыяльна паноўнаму стану, дамінуе паважнае слаўленне Упана-гаспадара. Паэтыка групы гэтых песень мае багатую вобразную палітру: рэаліі памешчыцкага быту давалі адпаведны матэрыял для эстэтычнай кампаноўкі яе элементаў. Зноў жа вобраз пана, як і ў валачобных песнях вобраз земляроба-гаспадара, ствараецца ў экстэр'еры двара, на фоне яго гасподы. Мастацкія дэталі, выкарыстаныя пры абмалёўцы панскага двара, не без падставы прэтэндуюць на тонкі эстэтычны густ, а стылёвы малюнак тэксту — на дасканаласць:

А ў нашага пана
На двары куна йграла,
На двары куна йграла,
З сабалём размаўляла:
— Ой, саболю, саболю,
Пагуляем з табою.
— Як я маю гуляці,
Вяліць пан застрэліці,
Жане шубу пашыць,
Сабалём аблажыць
А з лапачак шапачку
Жане на галовачку.[2]

[1] Жніўныя песні. С. 515.
[2] Жніўныя песні. С. 485-486.

Дажынкавы гурт жней велічаў пана апасродкавана, аддаючы належнае багатаму выгляду яго двара, асабліва тым аб'ектам гаспадарчай будовы, што звязаны з прыёмам ураджаю, захаваннем збажыны ў вымалачаным, спарадкаваным выглядзе. Вылучаным аб'ектам пахвалы з'яўляюцца свіраны. У характары іх паэтызацыі адчуваецца водгалас рытуальнага велічання: «У нашага пана харашэнька на дварэ, // Харашэнька на дварэ пабудованы свірнэ: // Гонтамі пакрышаны, сабалямі набіваны» (Жніўныя песні, с. 484). На далейшым шляху паэтызацыі думка ўкладальнікаў песні вызвалялася ад магічнай зададзенасці, міфалагічнай дэтэрмінаванасці, узмацнялася асацыятыўнасць: «Да ў нашага пана харашэнька на дварэ пабудаваны свірнэ: // Да з цясовага лесу, з салаўёвага голасу».

Дажынкавыя велічанні, адрасаваныя жнеямі пану, пераканаўча сведчаць аб мастацкай прадуктыўнасці выкарыстання ў структуры іх тэксту сінтаксічнага паралелізму. Прыродны аб'ект ці з'ява стыхіі, узноўленыя ў першых радках песні, набываюць адразу нейкую семантычную аб'ёмнасць як ключавыя словы і настройваюць на адпаведны лад успрыняцця наступнага абразка, у якім сканцэнтраваны змест, сэнс велічання. У асобных узорах дажынкавай паэзіі такія паралелі выкрышталізаваліся ў сталыя паэтычныя формулы тыпу «Высок наш бор, высок // Над усімі барамі. // Багат наш пан, багат // Над усімі панамі...» Далейшае сэнсавае напаўненне такой песеннай структуры бывае самае рознае, але ва ўсіх выпадках яно падпарадкавана паэтычнаму раскрыццю канстатаванага ў першых радках паняцця «багаты». У адных варыянтах песні «Вялік наш бор, вялік» панскае багацце ўвасаблялася ў вобразах, звычных уяўленням земляроба аб аснове дабрабыту, заможнасці: «Адно гумно жыта нажаў, а другое ярыначкі», але часцей у паэтычна-вобразным афармленні яно набывала сімвалічны сэнс, у якім багацце і шчодрасць выступалі непадзельна. Кантэкст у такіх выпадках «выдаваў» утылітарную мэту велічання, спадзяванне на добры, адпаведны заканчэнню нялёгкай працы пачастунак:

Ой, высок наш бор, высок
Над усімі барамі,
Ой, багат наш пан, багат
Над усімі панамі.
А ў нашага пана
Маляваная брама,
Залатыя вароцейкі.
За тымі вароцейкамі
Плывуць тры ручаёчкі,

адным ручаёчку
Горкая гарэліца,
У другім ручайку
Зялёнае віно,
А ў трэцім ручайку
Салодкі мядочак...[1]

Роля сінтаксічнага паралелізму нават там, дзе ён не ахопліваў сабой усёй структуры тэксту, не зводзілася адно да стылёвай застаўкі: ён браў на сябе значную семантычную нагрузку. Нагрузка гэта павялічвалася ў тых тэкстах, у якіх першая, зыходная частка паралелізму развівалася ў стройную кампазіцыйную канструкцыю, шырокі малюнак, што накладаліся на другую палову тэкставай структуры, эмацыянальна, эстэтычна ўзмацняючы чалавечую частку паралелізму, асноўную думку твора. Беларуская жніўнапесенная традыцыя ведае некалькі тэкстаў такога разгорнутага сінтаксічнага паралелізму, дзе першая, прыродная частка набывае фактычна значэнне самастойнага эстэтычна-вартаснага абразка, які надае другой кампазіцыйнай частцы паэтычна-фармальную і семантычную завершанасць. Сярод іх адзіны ўзор песень-велічанняў з выкарыстаннем старэйшага паходжаннем, паводле думкі А. Весялоўскага, адмоўнага паралелізму. Тэкст гэтага маленькага мастацкага шэдэўра, запісаны напачатку стагоддзя вядомым збіральнікам музычнага беларускага фальклору А. Грыневічам, уяўляе сабой тонка арганізаваную эстэтычную структуру, складзеную з роўназначных дзвюх частак, кожная па пятнаццаць радкоў, дасканала згарманізаваных. Паўтор першага слова, словазлучэнняў праз радок стварае прыгожы рытмічны малюнак і адначасна ўражанне павольнага руху хмары над нівай:

Выхадзіла цёмная туча
З-за цёмнага лесу,
Выхадзіла.
Ды не вышла цёмная туча
З-за цёмнага лесу,
Ды не вышла.
Толькі ціхім прыгнала ветрам
Дробненькага дажджу,
Толькі ціхім...
Выхадзіла к нам гаспадынька
Раненька на ніўку,
Ды не вышла.

[1] Жніўныя песні. С. 496

Толькі слала сыноў-сакалоў,
Дочак-перапёлак,
Толькі слала.
Толькі слала дочак-перапёлак,
Нявестак-лябёдак,
Толькі слала...[1]

Увогуле, паводле зместу і мастацкай прыроды, дажынкавыя велічанні вельмі разнастайныя. Уласна яны даюць найбольшую варыятыўнасць жанру. Прынамсі, між дажынкавых сустракаецца найбольш тэкстаў, якія найдалей адыходзяць ад канонаў велічання. Яны цікавыя не толькі з пункту гледжання паэтыка-зместавых магчымасцей жанру, але ў пэўным сэнсе і як з'ява псіхалогіі народнай творчасці. Велічальны гурт не толькі вітае, славіць гаспадыню ў сувязі з заканчэннем жніва, а імкнецца перадаць і свае перажыванні. Такім чынам, аб'ектывізаваны, эпічны пачатак, уласцівы класічным велічанням, атрымлівае лірычную падсветку і тым самым дэтэрмінуе пэўныя змены ў паэтыцы тэксту. Лагічна, што такі тып велічання развіўся пазней, калі ў калектыўнага творцы паэзіі з'явілася патрэба асэнсаваць рэаліі жыцця праз свет чалавечай душы. У тым ліку такія праявы рэчаіснасці, якія традыцыйна асэнсаваная паводле канонаў міфалагізаванага мыслення, а значыць, цалкам падпарадкоўваючы індывідуальны пачатак калектыўнаму. Імкненне спалучыць гэтыя два імпульсы творчасці ў дажынкавых песнях вяло да відавочных змен у паэтыцы. Напрыклад, такі кампанент паэтычнай формы, як сінтаксічны паралелізм, дасканала рэагаваў на тэндэнцыю павелічэння індывідуальнага, лірычнага пачатку ў традыцыйнай абрадавай песні. Дажынкавы тэкст «Рада, рада шэра перапёлка» можа быць пацвярджэннем выказанаму тэзісу. Звычайна ў каляндарна-абрадавай паэзіі сінтаксічны паралелізм адыгрывае вызначальную кампазіцыйную ролю ў структуры тэксту. Праецыруючы прыродны абразок як паралель на карціну перажывання чалавека дае зыходны эмацыянальны імпульс развіццю пачуцця, думкі ў творы, ураўнаважвае структуру тэксту канструкцыйна. Сінтаксічны паралелізм каляндарна-абрадавых ды і сямейна-абрадавых песень звычайна строга вытрымлівае прапарцыянальнасць абедзвюх сваіх частак — прыроднай і чалавечай. У лірычных песнях прыродная частка яго рэдуцыравана, канцэнтруецца ў першых радках, найчасцей у адной першай страфе. У дажынкавай жа песні «Рада, рада шэра перапёлка» зыходная прыродная паралель паўтараецца па ўсёй структуры тэксту, эмацыя-

[1] Hryniewić A. Biełaruskija pieśni z notami. Pieciarburh, 1910. T. 1. S. 21-22.

нальна ўзмацняючы семантыку кожнай наступнай страфы і змацоўваючы канструкцыйна ўсе яго часткі:

Рада, рада шэра перапёлка,
Што лета даждала,
Рада, рада наша гаспадынька,
Што жыта дажала.
Перамерзла шэра перапёлка
Глыбока ў крыніцы,
У сцюдзёнай вадзіцы.
Перамерзла наша гаспадынька
Без жытняга хлеба,
Без кіслага квасу.
Рада, рада шэра перапёлка,
Што лета даждала,
Радзей таго наша гаспадынька,
Што жнеек сабрала
Да жыта дажала.[1]

Рада, рада шэра перапёлка,
Што лета даждала,
Рада, рада наша гаспадынька,
Што жыта пажала,
Рада, рада.
Досыць, досыць шэрай перапёлцы
Па полі лятаці,
Досыць, досыць па полі лятаці,
Крылейкам махані,
Досыць, досыць.
Досыць, досыць нашай гаспадыні
Па полі хадзіці,
Досыць, досыць па полі хадзіці,
Гаршчочкі насіці
Досыць, досыць.[2]

Як бачна, структура тэксту набывае большую магчымасць вар'іравання, а семантычнае поле яго расшыраецца.

Песні заключнай дажынкавай групы характарызуюцца тым, што спалучаюць у сабе абагульнены паэтычны вобраз здзейсненай хлебадайнай працы, выказ удзячнасці Богу за выгоду — спрыяльнае лета і

---

[1] Жніўныя песні. С. 502

[2] Тамсама. С. 503-504.

магічнае заклінанне ўрадлівасці нівы на будучыню. Вобраз жніва абагульнена ўвасоблены ў метафарычным вобразе «залатой мяцёлачкі», якая «ўсё поле пазмётвала, памяла й папратала, у гуменцы паскладала» (Жніўныя песні, с. 523-524).

Відавочна, гранічна лаканічны тэкст, у якім жніўная праца атрымала сімвалічна-паэтычнае абагульненне, вырас усё ж з зерня міфалагічных уяўленняў. Канстатацыя ўвішнасці, здзейсненай паводле магічнай мадэлі плённасці працы, няўзнак непасрэдна пераходзіць у зварот да вышэйшай касмічнай сілы, просьбы паспрыяць спажыць плён і «ў добрым здароўі, у радасці, весялосці за рок прычакаць, г. зн. дажыць да новага ўраджаю і зноў спазнаць радасць яго збору[1]. Імкненне наблізіць да сябе жаданую яву спараджала напрыканцы абрадавай урачыстасці дажынак песню, цалкам скіраваную ў будучыню. Тэкст яе адначасова адсланяў сабой сапраўдную (як у жыцці) і сакральна адзначаную рэчаіснасць. Абрадавая семантыка яго павінна была магічна ўрэальніць мару («Гаспадар жыта сее»)[2].

Разгляд трох разнавіднасцей жніўных песень, зажынкавых, працоўных і дажынкавых, уласна ідэйна-эстэтычны аналіз узораў тэкстаў асноўных іх груп дазваляе коратка абагульніць назіранні над адным з найбагацейшых раздзелаў не толькі песень земляробчага календара, але ўсёй беларускай народнай паэзіі. Жанравая сістэма, семантыка і структура жніўных абрадаў і песень увасобілі ў сабе і ўзнавілі ў эстэтычнай і ва утылітарна-магічнай і рэалістычнай формах багаты векавечны вопыт народа, здабыты ў працэсе актыўнага кантакту з прыродай і сацыяльным асяроддзем.

У асноўным ён трансфармуецца, перадаецца вуснамі галоўнай работніцы на жніве — жняі-пастацянкі, якая з'яўляецца, карыстаючыся літаратуразнаўчай тэрміналогіяй, лірычнай гераіняй жніўнай песеннай творчасці. Вобраз яе ў шэрагу сістэмы вобразаў каляндарна-абрадавай паэзіі вылучаецца псіхалагічнай поўнамернасцю. Шырэйшаму, чым у іншых каляндарных цыклах песень, выяўленню душэўнага свету чалавека ў песнях жніва паспрыяла праца, у значнай меры індывідуальны яе характар і ўмовы на фоне палявога паднебнага раздолля. Вобраз жняі начыста пазбаўлены статычнасці, абрадавай ідэалізацыі. У ім тыпізаваны такія рысы народнага, нацыянальнага характару, як працавітасць, адкрытая душэўнасць, непрыняцце сацыяльнага прыгнёту і сямейнай дэспатыі, — усяго, што прыніжае годнасць чалавека, яго людскую існасць.

---

[1] Тамсама. С. 523-524.
[2] Жніўныя песні. С. 527-528.

У адрозненне ад калядак і шчадровак, у якіх праца паэтызуецца, адлюстравана на генетычна-магічнай аснове, ва ўласна жніўных даецца рэалістычны вобраз яе.

Жніўныя песні становяць сабой пэўны крок у развіцці жанравай сістэмы і паэтыкі каляндарна-абрадавай творчасці. Уключаючы такія тыпы жанравай структуры, як заклён, велічанне, лірычнае выказванне, уласцівыя і іншым каляндарна-абрадавым цыклам, жанравая сістэма жніўных песень патрапіла набыць сваю мастацкую непаўторнасць. Дасягнута яна коштам функцыянальна дэтэрмінаваных унутрыжанравых суадносін: асаблівае месца ў ёй набыло маналагічнае выказванне жняі, скарга. Што да дажынкавых велічанняў, то яны дасягнулі выдатнай змястоўна-выяўленчай разнастайнасці. Асабліва арыгінальны паэтычны каларыт такому самавітаму раздзелу жніўных песень, як дажынкавыя, надаюць архаічныя спарышова-райковыя тэксты з іх вобразамі-архетыпамі. Высокі эстэтычны ўзровень жніўных песень, іх паэтычнае майстэрства ў значнай меры забяспечаны выкарыстаннем разнастайных кампазіцыйных прыёмаў. У жніўных песнях вялікае пашырэнне атрымалі структуры, пабудаваныя паводле прынцыпу палярызацыі, якія, як правіла, рэльефна адцяняюць асноўную ідэю праз эмацыянальнае ўзмацненне тэксту. Прыкметнай жанравай характарыстыкай жніўных, асабліва дажынкавых, песень з'яўляецца пашыраная сярод іх трохрадковая страфа з паўторам праз паўзу трэцім радком першага. Ад такой метрыка-рытмічнай арганізацыі песеннай структуры страфа набывае асаблівую канструкцыйную ўстойлівасць, акцэнтнасць думкі.

Застаецца адзначыць, што, будучы арыгінальным плёнам беларускага народна-паэтычнага генія, жніўная песня беларусаў сваімі першнаперш антыпрыгонніцкімі матывамі і, шырэй, субстратам (пра гэта гаварыў балгарскі кампазітар А. Букарэштліеў) пераклікаецца з жатварскімі песнямі балгараў[1]. Асобныя элементы семантыкі і паэтыкі лучаць беларускую жніўную паэзію з украінскімі і славацкімі песнямі жніва[2]. Уражлівае тыпалагічнае сыходжанне выяўляе яна з літоўскімі жніўнымі песнямі[3].

---

[1] Букорештлиев А. Средно-рядопски песни. София, 1934. Т. 2, ч. 2. С. 526.
[2] Живарські пісні / Упорядкування та вступна стаття Ю. З. Крутя; Melicherčik A. Slovenski folklor. Bratislava, 1959. S. 70-91.
[3] Мисявичене В. Я. Соотношение функции и тематики литовских и белорусских жатвенных песен // Славянские культуры и мировой культурный процесс. Мн., 1982. С. 38-39.

## Каляндарная лірыка восені, яе жанравыя разнавіднасці, паэтыка

**Восеньскія песні.** Хоць фальклорныя традыцыі кожнага суседняга беларусам славянскага і балцкага народаў уключаюць асеннія каляндарныя звычаі і абрады, яны не захавалі ў сабе восеньскіх песень як асобны, цэласны фрагмент народнай паэтычнай культуры. У паэзіі ж беларускага земляробчага календара «восень», паводле народнай тэрміналогіі, або восеньскія песні, скаліся ў самастойны, мастацка арыгінальны раздзел, завяршальны цыкл яго, і гэты феномен, зразумела, патрабуе навуковага тлумачэння. Выкажам свае меркаванні.

Восеньская песня бытавала і абмежавана бытуе сёння на ўсім этнічным беларускім абшары, як ён склаўся калісьці ў межах Вялікага княства Літоўскага, Рускага і Жамойцкага[1]. Аднак характар яе ў розных беларускіх рэгіёнах неаднолькавы. На паўднёвым усходзе, поўдні і захадзе, дзе традыцыйная культура складалася на субстраце этнакультуры радзімічаў, севяран і дрыгавічоў, восеньскія песні пры агульнасці ладава-меладычнай асновы не атрымалі адметных жанравых прыкмет у тэкстах. Практычна гэта любоўная і часткова сямейна-бытавая лірыка адпаведнай тэматычнай скіраванасці, элегічнай танальнасці. І толькі ў Падзвінні, ахопліваючы ўсю поўнач Беларусі ад Веліжчыны да Латгаліі, і на паўночным захадзе яе восеньская песня набыла характэрныя жанравыя рысы, выявіла сваю спецыфіку ў зместавым напаўненні і паэтыцы.

Рэгіёнамі найбольш інтэнсіўнага і прадуктыўнага бытавання беларускай восеньскай песні з'яўляюцца Полаччына, Дзісеншчына, паўночная і заходняя Міншчына, Браслаўска-Нарачанскі край. Арэал бытавання яе, такім чынам, цалкам накладваецца на тэрыторыю былой каланізацыі крывічоў, толькі крыху выходзячы за межы колішняга Полацкага княства — калыскі беларускай дзяржаўнасці і старажытнабеларускай цывілізацыі. Наўрад можна лічыць выпадковасцю той факт, што якраз у межах гэтага разлеглага рэгіёна з усёй паўнатой і класічнай закончанасцю развілася паэзія беларускага земляробчага календара. Напэўна, менавіта такія абрадава-песенныя формы найлепш адпавядалі духоўнаму складу этнасу, яго светаўспрыманню, душэўным схільнасцям.

У спецыфіцы беларускай каляндарна-абрадавай творчасці, як і ў кожнай духоўнай з'яве, адбілася пэўная выбарнасць этнапсіхалогіяй адэкватных ёй ідэалаў, прыярытэтаў, форм выказвання. Восеньскія

---

[1] Восеньскія і талочныя песні / Уклад. А. С. Ліса і В. І. Ялатава. Мн., 1981.

песні, трэба думаць, — аб'ектыўнае выяўленне пэўнай грані душы народа, яго ментальнасці, нарэшце, таленту. На фарміраванне традыцыі восеньскіх песень у гадавым абрадавым календары беларусаў, бясспрэчна, аказала ўплыў адна побытавая асаблівасць жыцця этнасу. Бытавы ўклад земляроба складваўся такім чынам, што восень, калі канчаліся палявыя работы, наступаў хлебны дастатак, стала самай адпаведнай парой для ўладкавання ўнутрысямейных праблем. Асенняя пара на Беларусі, як і ў некаторых іншых краінах, традыцыйна была часам, калі селянін «парадкаваў дзяцей», г. зн. аддаваў замуж дачок, жаніў сыноў. Надыход восені ў народнай свядомасці, такім чынам, быў непарыўна звязаны з наступленнем радыкальных перамен у сямейным становішчы маладога пакалення. Гэты пераходны, або так званы люмінальны (В. Тэрнер), стан моладзі, перадусім дзяўчат, характарызаваўся крайнім абвастрэннем пачуццяў, перажываннямі, як аказалася, вельмі прадуктыўнымі для самавыражэння, творчасці. Немалаважную ролю ў мастацкай свядомасці народа, у фальклорным творчым акце гэтай пары адыгрывала тая акалічнасць, што спецыфічны душэўны стан чалавека гэтым часам якраз супадаў з пераходным момантам у жыцці прыроды.

Восень, аб гэтым сведчыць практыка сусветнага мастацтва, асабліва паэзіі, — пара, багатая не толькі на фарбы прыроды, але і носьбіт вытанчанай гамы настрою, здольнага глыбока западаць у чалавечую душу і абуджаць у ёй складаны комплекс пачуццяў, знаходзіць змястоўны эмацыянальны рэзананс. Мінорны настрой, зададзены космасам і ўсеўладна запанавала: ў асенняй прыродзе, накладаючыся на перажыванні чалавека, які стаяў перад лёсавызначальнай пераменай у яго асабістым жыцці, паглыбляў і ўзмацняў іх. Абвастраючы перажыванні, ён даваў імпульс актыўнай рабоце думкі. Такім чынам, тры ўзаемазалежныя складнікі: сацыяльна-бытавыя абставіны, суб'ектыўны стан пераходнага перыяду ў жыцці чалавека (маладой дзяўчыны), лучачыся з аб'ектыўным працэсам у прыродзе, спарадзілі адпаведныя ўмовы творчасці асенняга перыяду земляробчага календара, у прыватнасці восеньскія песні. Прырода адчувальна прысутнічае ў іх на правах сааўтара. Да слова сказаць, беларускі этнограф Уладзіслаў Паўлюкоўскі, добры знаўца земляробча-каляндарнага фальклору беларусаў у кантэксце каляндарнай творчасці еўрапейскіх народаў, лічыў восень самым прадуктыўным перыядам у стварэнні фальклору[1].

---

[1] ЦНБ АН Літвы, АРКіР, ф. 21, спр. 456, л. 29

Хоць восеньскія песні і суправаджалі апошнія асеннія работы ў полі, жніво яравых, бранне лёну, праца не аказала прыкметнага ўплыву на іх семантыку, як гэта было ў каляндарна-абрадавай паэзіі іншых сезонна-вытворчых перыядаў. Нейкі працоўны працэс, тое ж аўсяна-ячменнае жніво, зрэдзь часу ўпамінаецца, называецца ў тэкстах песень, але яны не становяць сабой аб'екта паэтычнай выявы, а хутчэй адыгрываюць ролю фону, часта даволі нейтральнага. Толькі ў песнях, співаных пры ўборцы лёну, працоўны занятак дзяўчат, жанок можа трансфармавацца ў элементы сюжэтаўтваральнага характару, кампаненты паэтыкі.

Слаба выяўляючы сувязь з працоўнай дзейнасцю чалавека (практычна яна вонкавая), восеньскія песні зусім не інтэграваны і з абрадамі. Хоць абраднасць асенніх гадавых свят не ідзе ні ў якое параўнанне з багатымі, полісемантычнымі абрадамі вясны, лета і зімы, яна ўсё ж утрымлівае ў кадзіраваным выглядзе, захоўвае і працягвае ў прасторы скразную для абрадавай творчасці ідэю ўрадлівасці, плённасці. З найбольшай паўнатой і паслядоўнасцю кардынальная ідэя каляндарна-абрадавага фальклору выяўляецца ў рытуальных дзеяннях, здзяйсняных на асенняе свята Багач, і ў час азімай сяўбы, на засеўкі, якія ў народнай свядомасці ўспрымаліся днём сакральна вылучаным, прысвяткам.

Багач святкаваўся 8 (21) верасня і ўжо ў час фіксацыі яго ў фальклорна-этнаграфічнай літаратуры ў XIX ст. успрымаўся як свята дастатку, урадлівасці. У царкоўным календары ён супадаў з Ражством Багародзіцы — у праваслаўных, Дзевы Марыі — у каталікоў[1]. Хоць царква на Беларусі і імкнулася надаць Багачу праз удзел святара ў яго абрадах хрысціянскае адценне, язычніцкая сутнасць звязаных з ім рытуалаў не пакідае сумневу ў яго дахрысціянскім паходжанні і характары. У абрадавай семантыцы асноўнага атрыбута свята Багача — дубцы жыта з устаўленай у зерневую масу запаленай свечкай сімвалічна спалучаны два пачаткі — светаносны і хлебародны. Лубцы са збажынай і свечкай адводзілася сакральнае месца ў хаце: абрадавае ўвасабленне свята змяшчалася на покуце, што сведчыла аб наданні яму асобага значэння, вышэйшай меры ўшанавання. Рытуальныя дзеянні зводзіліся да адпаведных маніпуляцый з «багачом» як абрадавым рэквізітам. З ім у суправаджэнні святара абходзілі хаты, дзе на падвор'і сустракалі «багача» накрытым абрусам сталом, на які былі выстаўлены лубкі з жытам, ячменем і аўсом. Святар свянціў іх

[1] Богданович А. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов. С. 122-125; Материалы по этнографии Гродненской губернии. Вып. 1. С. 40.

разам з пастаўленым побач «багачом», тым самым садзейнічаючы кантактнай перадачы магічных уласцівасцей апошняга ўсёй выстаўленай для асвячэння збажыне. Пасля абходу двароў здзяйсняўся яшчэ адзін магічна-абрадавы акт: з «багачом» абходзілі наўкруг для гэтага сабраны спецыяльна ў канцы сяла вясковы статак. Рытуальныя дзеянні завяршаліся пераносам «багача» да наступнага гаспадара, дзе сакральны аб'ект заставаўся на цэлы год, да наступнага святкавання.

Сведчаннем таго, што ў архаічнай свядомасці з «багачом» цесна звязвалася ўяўленне аб плёнадайнай сіле, з'яўляецца абрадавая практыка дамешваць у насенне падчас азімай сяўбы «багачова» зерне[1]. Магічныя ўласцівасці сакральнага рэквізіту «багача» пераносіліся на само свята Багача, яго хранатоп. М. Я. Нікіфароўскі прыводзіў такія звесткі аб магічна-прадуцыравальнай семантыцы Багача, захаваныя ў свядомасці сялянства на Віцебшчыне ў 90-я гады XIX ст. «У гэты дзень, на Багача (падкрэслена намі. — А. Л.), — пісаў этнограф, — жанчыны ходзяць гуртамі па сваіх і чужых іллянішчах, прыгаворчаючы на кожным з іх: «Ніхай будзець лён такей доўгей, колькі мы прайшлі!»[2] У этнаграфічных матэрыялах, сабраных на Гродзеншчыне, рэдактар выдання Е. Р. Раманаў падаў такую характэрную адметнасць свята Багача ў Гродзенскім рэгіёне: моладзь абодвух палоў у гэты дзень мела звычай выбіраць сабе пару, а цёткі і кумкі весці роспыты пра канкрэтных хлопца і дзяўчыну дзеля таго, каб паспрыяць добраму выбару маладых, будучым вяселлям[3]

Імкнучыся высветліць генезіс старажытнага беларускага свята, А. Багдановіч звяртае ўвагу на сімвалічную семантыку лубкі з жытам і запаленую ў ёй свечку як асноўны атрыбут абраду і часавую прымеркаванасць святкавання да восеньскага раўнадзенства. На гэтай падставе этнограф убачыў у Багачы «адно з земляробчых боствaў дахрысціянскага перыяду, адну з відазменаў нестараўскага Дажджбога сонца, бога дастатку, багацця»[4]. Гіпотэза аб тым, што Багач адэкватны боству летапіснага язычніцкага пантэона ўсходніх славян Дажджбогу, патрабуе больш аргументаў, цэлай сістэмы доказаў, якой ні аўтар яе, ні іншыя даследчыкі старaславянскай культуры не маюць. Хаця, бясспрэчна, характар свята, семантыка абраднасці і звычаёвасці Багача сведчаць аб архаічным, эпохі політэізму, яго паходжанні, увасабленні ў ім уяўленняў пра жыццядзейную, плёнадайную магічную сілу. На жаль, Багач па-за беларускім культуралагічным

[1] Богданович А. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов. С. 125.
[2] Никифоровский Н. Я. Простонародные приметы и поверья... С. 254.
[3] Материалы по этнографии Гродненской губернии. Вып. 1. С. 40.
[4] Богданович А. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов. С. 123.

кантэкстам невядомы. Хоць сучасная гістарычная навука і культуралогія дзякуючы фундаментальным працам Л. Нідэрле, К. Машынскага і Б. Рыбакова дае панарамную і адначасна дэталізаваную ў фрагментах карціну славянскай цывілізацыі дахрысціянскай эпохі, нейкія дакладныя аналогіі (прыкладам Багач — Дажджбог) доказна правесці цяжка, калі наогул магчыма.

Ідэя ўрадлівасці, імкненне магічна паспрыяць ураджаю на будучае лета з асаблівай нагляднасцю праявілася ў рытуальных дзеяннях, звязаных з асенняй сяўбой, — засеўкамі. «Засеўкі бываюць толькі жытнія»[1], — падкрэсліваў інфарматар знакамітага этнографа Міхала Федароўскага, і ў гэтым факце адбіліся спракаветныя адносіны земляроба да асноўнай хлебнай культуры. У азімым засеве заўсёды вылучалася сяўба ранняя і позняя. Першая, або ранняя, лічылася ад Сямёна да Прачыстай (ад 1 да 8 верасня). Выбіраючыся на засеўкі, гаспадар браў акрамя мяхоў са збажынай салому для высцілання поля і «кветку»; на ўсходзе Беларусі гэта, пэўна, мог быць сноп-гаспадар, або «барадаты сноп» — апошні сноп з увязанай у сярэдзіну яго «барадой». Такім чынам, у наяўнасці былі абрадавыя атрыбуты, сакральныя кампаненты магічнага ўздзеяння на будучы ўраджай. Сеяць сейбіт пачынаў рытуальным зернем, тут жа на полі выцерушаным з «кветкі». Характэрна, і гэта быў, бясспрэчна, акт магічнага ўздзеяння на раллю, салому з «кветкі», як на дажынкі некалькі каласкоў з «барады», закапвалі ў зямлю: дзеля перадачы плённасці сакральна адзначаных сцяблін-каласоў глебе. Рассеяўшы ўсё збожжа і забаранаваўшы (на Смаргоншчыне баранаванне па засеве называлася прыбіваннем жыта, «прыбіць жыта»), гаспадар рассцілаў поперак загона прывезеную пад мяхамі салому. Гэта простае дзеянне мела магічную мэту ўкрыць, схаваць засеянае жыта ад вымярзання. Сытная вячэра, якую рыхтавала гаспадыня сейбіту, што вяртаўся з засевак, таксама была прадуцыравальным магічным актам, разлічаным на спрыянне ўрадлівасці пасеянага жыта. Здаецца, нават адзін такі фрагмент земляробчай абраднасці можа памагчы зразумець тое вобразнае азначэнне, якое даў этнограф Ф. Кудрынскі працы беларускага селяніна: «Беларус не працуе, а свяшчэннадзействуе»[2].

Сезонную мяжу асенняга і зімовага перыядаў у народным календары пазначала гадавога маштабу свята Пакроў (Пакровы, 1 (14).10), якое не канцэнтравала вакол сябе нейкіх абрадаў, песеннага суправаду, а вылучаецца адно звязанымі з ім каляндарнымі прыкметамі

[1] Б-ка Варшаўскага ун-та, РАРКіР, сігн. 445, П. 1, с. 66-67.
[2] Кудринский Ф. А. Белорусы. Вильна, 1905. С. 16.

накшталт «Пакровы прыдуць, дзеўцы галаву накрыюць»; «Святыя Пакровы пакрываюць траву лістом, зямлю снегам, ваду лядком, а дзеўку чапцом»; «Не пакрылі Пакровы (зямлю снегам) — не пакрыюць у Каляды»[1].

Часавая прастора ад Іллі, на якога, паводле народнай прыказкі, «да абеда лета, а па абедзе восень», да Пакроваў у народным календары, у жыцці земляроба аддавалася восеньскім песням.

Паводле функцыянальных прыкмет, восеньскія песні падзяляюцца на тры вялікія жанрава-відавыя групы: песні ярынныя, або ярныя, ільняныя, «лён беручы», канапляныя, а таксама спяваныя пры зборы ягад, арэхаў і грыбоў. Лакальная фальклорная традыцыя Магілёўшчыны і Дзісеншчыны ведае яшчэ такія разнавіднасці «восені», як песні спасаўскія, кірмашовыя, або піўныя, з вельмі слабавыражанымі жанравымі прыкметамі.

Пэўна, з канца XVIII ст. каляндарна-абрадавыя восеньскія песні ўвабралі ў свой цыкл сюжэты, у якіх распрацоўваюцца матывы развітання моладзі з хлопцамі-навабранцамі, паэтычна асэнсоўваецца лёс хлопца-мужчыны, змарнаваны салдатчынай. Прымеркаванасць гэтых тэкстаў да восені абумоўлена не толькі гістарычна, хоць найчасцей менавіта ўвосень забіралі ў войска. Некалькі восеньскіх песень, і даволі яскравых, можна лічыць не проста ўцягнутымі ў арбіту восеньскага каляндарнага цыкла, а арганічна ўзнікшымі ў ім, мяркуючы па музычнай прыродзе, супольнай з «восенню», мастацкай характарнасці іх вобразнай структуры.

Абсалютная большасць восеньскіх песень выконвалася на адкрытым паветры: на аўсянай, ячменнай пожнях, іллянішчы, на ўзлеску або баравіне.

Храналагічна цыкл восеньскіх песень пачыналі ярынныя, або песні так званага яравога жніва. Ярынныя — ад лексемы родавага паняцця «ярына». Этымолагі звязваюць паходжанне семантыкі слова «ярына» з паняццямі «ярыцца», Ярыла — язычніцкім веснавым боствам, апекуном земляробства. На ўсіх, амаль без выключэння, восеньскіх песнях, у тым ліку, натуральна, і ярынных, адчуваецца моцны, вызначальны ўплыў аднаго фактара, а менавіта ўваходзін з пачатку восені сялянскай абшчыны ў шчыльную паласу перамен унутрысямейнага характару. Набліжэнне гэтых перамен, іх немінучасць з адценнем драматызму паэтычна ўвасабляецца, інтэрпрэтуецца, каменціруецца ў песнях. У строгай адпаведнасці з жыццёвай сітуацыяй, логікай непазбежнасці змены ў асабістым жыцці дзяўчыны

---

[1] Паўлюкоўскі Улад. Кастрычнік // Шлях моладзі. 1934. № 11. С. 10.

ярынныя песні як самы першы, пачатковы раздзел восеньскіх канцэнтруюць у сабе суплёт матываў передвясельнай тэматыкі. Вельмі напружана ў тэкстах ярынных песень гучыць тэма кахання. А выра-шаецца яна ў кантэксце менавіта будучых замужжа, жаніцьбы, і адпаведна перажыванні лірычнай гераіні здзяйсняюцца на грані драматызацыі, часта паводле схемы быць ці не быць. Каханне, паэтычна асэнсаванае ў ярынных песнях, — пачуццё, якому даводзіцца змагацца за права свайго здзяйснення. Лірычныя героі песень асенняга жніва на шляху да свайго шчасця пераадольваюць неспагаду або і супрацьдзеянне родных, найчасцей маці і сястры. Тэксты восеньскіх песень перадаюць дыялектыку жыцця з мастацкай грунтоўнасцю («Ой, заржы, заржы, вараны коню», «Чаму не прыйшоў, ці не прыехаў?»).

Пранікнёна, нешматслоўна распавядаюць ярынныя песні і пра няздзейсненае, нешчаслівае каханне. Няспраўджанасць кахання ці яго няўдача ўспрымаюцца лірычнай гераіняй песні як наканаванасць лёсу, з перажываннем, увасобленым як роздум («Узыйдзі, узыйдзі, ясны месячык»).

У цэлым матывы кахання, як яны інтэрпрэтуюцца ў перадвясельных восеньскіх песнях, займаюць у агульным мностве твораў восеньскага цыкла невялікае месца. Яны паэтычна рэалізуюцца найчасцей у форме маналагічнага выказвання лірычнай гераіні або праз лірычны дыялог. У іх выкарыстоўваецца і сінтаксічны паралелізм, але ў рэдуцыраванай форме, пераважна элементы яго. У канструкцыі ўсёй песеннай структуры ён яшчэ не набывае значнай ролі.

Наскрозь лірычная па сваёй прыродзе, ведае восеньская песня і аб'ектывізаваную форму выказу думкі. Апавядальная манера ўжывалася часцей, калі ў тэксце трэба было перадаць абагульненае жыццёвае назіранне, нейкую сентэнцыю. Характэрна, што аб'ектывізаваная форма выявы ў агульнай лірычнай поліфаніі гучання восеньскіх песень не набірала эпічнай інтанацыі, як гэта было ў іншых каляндарных цыклах. Так адбывалася не толькі таму, што ў восеньскай песні аб'ектывізаваная апавядальная форма часта спалучалася з адкрытай, маналагічнай, але і з прычыны агульнай дамінантнай яе танальнасці, усеўладнага мінору, прырода якога сама па сабе лірычная. Напрыклад, абразок восені як спецыфічнай пары ў жыцці прыроды і чалавека ствараецца сродкамі эпічнай паэтыкі, але як бы міжволі атрымлівае мяккую лірычную падсветку: «Ай, восень, восень,

макрота, // Дзецюкам жаніцца ахвота, // Дзевачкам ісці няволя. // Заняволіла субота — // Усё татулькава работа»[1].

Не будучы спецыяльна аб'ектам паэтычнай выявы ў песнях, восеньскія работы адметна «прысутнічаюць» у вобразнай структуры тэксту. Яны арыентуюць у пэўных аспектах жыцця соцыуму ўвосень, тых установках, якімі ён жыве, і адцяняюць асноўную тэму восеньскай паэзіі — тэму лёсу дзяўчыны, блізкага яе замужжа. Яны — своеасаблівыя знакі восені, маркіроўка твораў, яе каляндарнага цыкла. Працоўна-восеньскі матыў мог быць утокам, падасновай для развіцця галоўнай думкі:

— Авясец, мамачка, авясец!
Калі ка мне Бог сватоў прынясець?
— Пажнем, дачушка, авясец,
Тады к табе Бог сватоў прынясець.
Судзі, Божа, каноплі пабраць.
Тады будзем вяселле гуляць.[2]

У адрозненне ад песень іншых цыклаў каляндарна-абрадавай, а таксама сямейна-абрадавай паэзіі восеньскія тэксты не выяўляюць цеснай генетычнай сувязі з міфалагічнымі формамі мыслення. Гэта тлумачыцца тым, што восеньскія песні, як правіла, не суправаджаюць абрады і, відавочна, у форме асобнага цыкла склаліся пазней іншых цэласных груп песень гадавога кола. Сказанае не азначае, што паэтыка іх узнікла цалкам на рэалістычнай аснове светаўспрымання, не нясе ў сабе міфалагічных элементаў. Асобныя тэксты восеньскіх песень у сваёй вобразнай структуры ўтрымліваюць формы, звязаныя з анімістычным поглядам на свет, пераўвасабленнем з'яў, прадметаў, чалавека. Будучы рудыментамі старажытнага мыслення, яны вельмі паэтычна-вобразна перадаюць думку, з'яўляюцца семантычна ёмістымі: адпавядаюць універсальнаму закону мастацтва, у тым ліку мастацтва слова — перадаць максімум зместу мінімальнымі выяўленчымі сродкамі. У пэўнай меры выказаны тэзіс можа ілюстраваць ярынна-восеньскія песенныя мініяцюры: «А на гарэ дзеўка пшонку жне. // Сцеражыся, дзеўка, тучка йдзе. // — А я гэтай тучкі не баюся: // Гэта тучка — свякроў мая, // А дробны дожджык — дзевер мой, // А буйны вецер — свёкар мой»[3]. З міфалагічнымі ўяўленнямі звязаны і вобраз перуна з тэксту «Ой у лугу, у лугу дождж ідзець», які

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 305—307.
[2] Тамсама. С. 318.
[3] Восеньскія і талочныя песні. С. 216.

лірычным героем песні ўспрымаецца як бацька («татка мой»), што «шчасцем-доляй» абдорыць[1].

Сярод ярынных песень трапляюцца два-тры ўзоры тэкстаў, у якіх утылітарная функцыя восеньскай паэзіі засведчана з большай непасрэднасцю, чым у творах сумежных каляндарных цыклаў. Актуальная асенняй парой для моладзі, заснаваная на векавечным жыццёвым досведзе народа ўстаноўка, з кім ажаніцца, выказана прама ў форме практычнай парады. У песні тыпізаваны тыя рысы дзяўчыны, што, паводле народнага разумення, уяўляюць ідэальны тып жонкі, спадарожніцы жыцця:

Ты, ярынка, ярыся ў полі!
Ай, люлі-рана, ў полі.
Ты, Пётранька, жаніся ў доме!
Ай, люлі-рана, ў доме.
Ні выбірай дзевачак на рынку,
Ай, люлі-рана, на рынку.
Да выбірай дзевачак на ніўкі,
Ай, люлі-рана, на ніўкі.
Да на рынку дзевачкі хваслівы,
Ай, люлі-рана, хваслівы.
А на ніўкі дзевачкі — праўдзівы,
Ай, люлі-рана, праўдзівы.[2]

Агульна выказаная сентэнцыя атрымлівае ў тэксце вобразную канкрэтызацыю, якая рэалізуецца ў трохчасткавай кампазіцыі. Народны ідэал нявесты, спадарожніцы жыцця ў творы мадэліруецца паводле трох якасных характарыстык: умення пакідаць на ніве снапочкі гусцей, чым у іншых, мецць кашульку бялей і галоўку гладзей.

Жанравую спецыфіку восеньскіх песень вясельнай тэматыкі прадвызначыла адметная скіраванасць жыцця соцыуму асенняга перыяду, яго прыярытэты асенняй пары. Калі ў зімовы, веснавы і летні сезонныя перыяды земляроб амаль непадзельна аддаваў свой клопат, каб упору засеяць, вырасціць, захаваць і сабраць ураджай, і дзеля забеспячэння гэтага рэалізаваў цэлую сістэму абрадавых практык, аграрных варожбаў, сачыў за метэаралагічнымі прыкметамі, то ўвосень, па засеве азіміны, яго побыт вызначаўся іншым характарам. Наступаў час, калі зямля-карміцелька адпачывала, а адвечны працаўнік на ёй канцэнтраваў сваю ўвагу і сілы на ўнутрысямейных праблемах: уладкаванні дарослых дзяцей, аддачы належнага памяці прод-

[1] Тамсама.

[2] Сахараў С. П. Народная творчасць латгальскіх і ілукстэнскіх беларусаў. Ч. I. С. 50-51.

каў, ушанаванню іх за спрыянне на працягу года, святкаваў Асяніны, або Змітраўскія дзяды. Асенняя часавая прастора соцыуму не была ў свядомасці селяніна рытуалізавана ў такой меры, як у іншыя поры года. Не несла на сабе адзнак рытуалу і восеньская песня перадвясельна-вясельнай тэматыкі, якая ўсеўладна дамінавала ў апошнім каляндарна-абрадавым цыкле. У яе была свая функцыянальная роля і свая эстэтыка. Калі ў ёй і ўзнаўлялася сцэна вяселля, то ў агульным плане, як візія будучыні дзяўчыны. Па сутнасці ж, большасць восеньскіх песень — творы перадвясельнай пары, і гэта акалічнасць вызначыла характар іх тэматыкі.

Прадчуванне блізкага расстання з бацькоўскім домам, імкненне адхінуць покрыў невядомай будучыні, усведамленне непазбежнасці надыходзячай перамены ў жыцці гучаць у восеньскіх песнях з такой глыбіннай сілай пачуцця, паўстаюць у такіх псіхалагічна насычаных, маляўнічых вобразах, сцэнках, што робяць восеньскую каляндарную лірыку ў межах традыцыйнай нацыянальнай культуры з'явай эстэтычна непаўторнай.

Тэма выхаду дзяўчыны замуж, як яна ўзнікла ў рамках песень асенняга цыкла, мела свой характар развіцця, які знайшоў адлюстраванне ў семантыцы і паэтыцы твораў, у канчатковым выніку — у жанравай прыродзе восеньскіх песень. Ужо з першых, уступных тактаў яна гучыць ва унісон з асенняй прыродай, развіваецца на яе фоне, у арганічным кантэксце з ёю:

А ў цёмным лесе, а ў цёмным лесе,
Люлі, рана, мядзведзь рыкаіць.
Мядзведзь рыкаіць, мядзведзь рыкаіць,
Люлі, рана, дзевак пужаіць.
Рыкай не рыкай, рыкай не рыкай,
Люлі, рана, — я не баюся.
Толькі ж баюся, толькі баюся,
Люлі, рана, асенняй ночкі:
Асення ночка, асення ночка,
Люлі, рана, цёмна, вяліка.
Яна разлучыць, яна разлучыць,
Люлі, рана, з айцом і мамкай.
Яна прылучыць, яна прылучыць,
Люлі-рана, к чуж-чужаніну.
К чуж-чужаніну, к чуж-чужаніну,
Люлі-рана, к свёкру, свякроўцы.[1]

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 59.

Асноўная тэма абазначана ў тэксце агульна. Асенняя ноч, акрэсленая эпітэтамі «цёмна», «вяліка», — вобраз-сімвал змены ў лёсе дзяўчыны. Эмацыянальны каларыт твора трывожны, перадаецца праз такую характэрную дэталь, як неспакойнае рыканне мядзведзя. Сэнсава яна ўзыходзіць да рэальнасці жыцця жывёльнага свету ў перадзім'і: пошуку колішнім гаспадаром лясоў логава для зімовай спячкі. Ланцужок сталых і таўталагічных эпітэтаў «цёмны лес», «цёмная ночка», «чуж-чужанін» ствараюць адпаведны асацыятыўны рад, які аптымальна працуе на мастацкую ідэю твора, яго агульную танальнасць.

Восеньская песня на паэтычна-мастацкім узроўні закранае найбольш актуальныя ў асенні каляндарны перыяд з кардынальных праблем быцця соцыуму. Сярод іх такую, як дылема, што непазбежна ўставала перад кожнай дарослай дзяўчынай у асеннюю пару, асвечаную адвечнай традыцыяй на змену дзявочага лёсу, ісці замуж ці заставацца незамужняй. У тэкстах восеньскіх песень з педагагічнай мэтай ненавязліва высноўваецца думка, што замужжу няма альтэрнатывы. Але разам з тым ствральнікі песень бачылі дыялектыку жыцця і выказвалі яе афарыстычна: «замуж няйшоўшы, замуж няйшоўшы, — людская памоўка, замуж пайшоўшы, замуж пайшоўшы, — бедна галоўка». Вырашэнне гэтай быційнай дылемы ў народнай песні здзяйсняецца далікатна, без націску. І толькі на першы погляд можа здацца, што пастаноўка яе і вырашэнне зроблены на бытавым узроўні. Менавіта першы, прыродны вобраз у тэксце актывізуе не бытавы, а быційна-філасофскі план песні:

Ходзіць вутачка па сенажаці,
Сама сабе разважае:
— Ці ў мора плысці, ці ў мора плысці,
Ці на беражку быці?
У мора паплыўшы, у мора паплыўшы, —
Нечага жыраваць
На беражку быўшы, на беражку быўшы, —
Недзе зімаваці.
Ходзіць дзевачка па падвор'ейку,
Сама сабе разважае:
— Ці замуж ісці, ці замуж ісці,
А ці ў дзеўках быці?
Замуж няйшоўшы, замуж няйшоўшы, —
Людская памоўка,
Замуж пайшоўшы, замуж пайшоўшы, —

Бедна галоўка.[1]

На роздум, які складае сэнсавую дамінанту твора, у тэксце вельмі арганічна «працуюць» паўторы, а таксама рэдка ўжываныя ў песні марфалагічныя формы — сінтагма, дзеепрыслоўнае словазлучэнне, у дадатак яшчэ паралельна паўторанае ў абедзвюх частках кампазіцыі.

Утылітарная ідэйная скіраванасць тэксту выразна чытаецца і ў песні «Досыць, калінка чырвоненькая». Праз апору на эмацыянальна-зрокавы характар сімволікі вобразаў у ёй прафілактычна праводзіцца думка аб небяспецы для дзяўчыны, кажучы бытавой мовай, засе-дзецца ў дзеўках. Сама мастацкая ідэя твора рэалізуецца ў формах, тыповых для паэтыкі восеньскай песні. Кампазіцыя яго разгорт-ваецца зноў жа на падставе супастаўлення двух вобразных планаў — прыроднага і чалавечага. Прычым прыродны вобраз, вобраз даспелай каліны, тут больш эмацыянальна адкрыты, непасрэдней уздзейнічае на развіццё песеннай задумы. А наогул такое ўражанне, што сродкі мастацкага ўвасаблення ідэі ў песні выбраны не інтуітыўна, а свядома. Прынамсі, прыродны вобраз паралелізму ў тэксце даволі спецыфічны: горкі смак каліны актыўна асацыіруе са становішчам дзяўчыны, якая не йдзе замуж і робіцца аб'ектам агавораў: «Досыць, калінка чырвоненькая, // Табе ў лузе стаяці. // Цябе, калінку чыр-воненькую, // Пташачкі абклявалі. // Не так пташачкі, не так пта-шачкі, // Як малыя пташаняткі. // Прылятуць клююць, памятуць клянуць — // Ягадкі не салодкі»[2].

У другой частцы кампазіцыі скарыстаны прыём рэтардацыі. Пры ўдакладненні кола тых людзей, хто асуджае (абмаўляе) дзяўчыну, пе-ралік паступова звужаецца аж да асобы маці. Мастацкі эфект тэксту цалкам адэкватны рэальнасці сітуацыі, псіхалогіі паводзін людзей у ёй: «Досыць, Марыська, досыць, манада, // Да ў матулі быці, // Цябе, Марыська, цябе, манада, // Людзі абмаўляюць. // Не так людзі, не так людзі, // Як бліжнія суседзі, // Не так суседзі, не так суседзі, // Як родна сямейка, // Не так сямейка, не так сямейка, // Як родныя сястрыцы, //Не так сястрыцы, не так сястрыцы, // Як родная маці»[3].

Тэма будучага замужжа ў восеньскіх песнях найчасцей выраша-ецца ў форме роздуму лірычнай гераіні, а эстэтычнай дамінантай у тэкстах з'яўляецца паэтычна асэнсаваныя ў кантэксце перажывання яе вобразы прыроды. Арганізацыя матэрыялу ў тэксце грунтуецца, як правіла, на двухчленным сінтаксічным паралелізме. Вытокі псіха-лагічнага паралелізму заснавальнік гістарычнай паэтыкі А. М. Веся-

---

[1] Гілевіч Н. С. Песні народных свят і абрадаў. С. 292.
[2] Восеньскія і талочныя песні. С. 305-307.
[3] Тамсама. С. 318.

лоўскі бачыў у анімістычным светапоглядзе[1]. У ходзе развіцця эстэтычнай свядомасці народа сінтаксічны паралелізм стаў дзейсным сродкам мастацкай выявы духоўнага свету чалавека. Псіхалагічны паралелізм, паводле думкі ўкраінскага даследчыка паэтыкі песні А. І. Дэя, памнажае эстэтычную рэакцыю рэцэптара. «Прапушчаныя праз вобразы прыроды людскія бытавыя сітуацыі і перажыванні набываюць якоясь святочнае, незвычайнае адценне, далікатнеюць, становяцца гучнейшымі і эмацыянальна падымаюцца над будзёншчынай»[2], — пісаў вучоны. Беларуская восеньская песня шматкроць на найдасканалейшых у эстэтычным плане ўзорах пацвярджае высновы тэарэтыкаў паэтыкі адносна ролі ў тэксце псіхалагічнага паралелізму.

Лірычная гераіня восеньскіх песень у сваім роздуме аб будучым лёсе напярэдадні вяселля, як правіла, апелюе да маці як самага блізкага ёй чалавека. Вобраз маці прысутнічае ў песні побач з вобразам галоўнай лірычнай гераіні як рэзанёр яе. Часам ён бывае пазначаным толькі контурна, а ў іншых песнях выступае псіхалагічна выразна акрэсленым. Можа знаходзіцца і па-за рамкамі тэксту, але прысутнічаць у кантэксце перажыванняў дзяўчыны, што стаіць на парозе перамен у сваім сацыяльным стане. Мастацкая думка ў песні можа развівацца шляхам пачарговага звароту спачатку да прыроднага аб'екта, затым да дзяўчыны. Такі прыём эстэтычна даволі плённы: ён адразу, непасрэдна выклікае эмацыянальны імпульс, які паступова ахоплівае ўвесь твор:

— Чаго, лосю, чаго, сівенькі,
Ты к сялу прылягаеш?
Ці ты, лосю, ці ты, сівенькі,
Цяжкую зіму чуеш?
— Хоць цяжкую, хоць не цяжкую,
Над лецечка не будзе:
Я ўлетку пайду, лазінку згрызу,
А зімою нічога.
— Чаго, дзевачка маладзенькая,
Ты к сталу прылягаеш?
Ці ты, дзевачка маладзенькая,
Ліхую свякроў чуеш?
— Хоць ліхую, хоць не ліхую,
Над мамачку не будзе:
А ў мамы жыла, як ружа цвіла,

---

[1] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 101.
[2] Дей О. І. Поетика української народної пісні. Київ, 1978. С. 99.

А ў свякроўкі не буду.[1]

Мастацкі эфект у прыведзеным тэксце ў значнай меры забяспечвае кампазіцыйная структура, пабудаваная на спалучэнні прыёмаў дыялагічнага выкладу вобразнага матэрыялу з арганізацыяй яго паводле прынцыпу супастаўлення. Дзве часткі сінтаксічнага паралелізму: лось, які «прылягае» к сялу, і дзяўчына, што ў жалю прыпадае к сталу (дакладны псіхалагічны жэст) асацыятыўна зблiжаны прыкметай паводзін у асеннюю пару. Прыродная паралель праз асацыяцыю вобразаў паглыбляе, адцяняе перажыванні дзяўчыны напярэдадні вялікай перамены ў яе жыцці. Абедзве часткі кампазіцыі выяўленча выразныя, вобразна карцінныя. Асноўная думка, заключаная ў песні, падрыхтавана, выснавана ўсім паэтыка-выяўленчым комплексам тэксту і лаканічна заяўлена ў яго двух апошніх радках: «Я ў мамкі жыла, як ружа цвіла, а ў свякроўкі не буду».

Прыродныя рэаліі асенняй пары наглядна ўзмацняюць эмацыянальна-вобразны лад песень. Творцы восеньскай лірыкі для перадачы складанай гамы перажыванняў дзяўчат у лёсавызначальны для іх час знаходзяць масу асацыяцый з жыцця зменлівай, па-мудраму зажуранай асенняй прыроды.

Развітальны покліч жураваў, пачуты жнеямі з яравой пожні, неспакойнае рыканне мядзведзя ў пошуку прыстанішча на зімоўку, кляновы ліставей, ягадна-зорны пажар каліны пад ветрам, залатая даспелая макаўка на градзе — жывыя прыкметы восені, яе вобразы-знакі, што леглі ў паэтычную тканіну восеньскіх песень, вызначаюць іх вобразны каларыт, танальнасць. Па сутнасці, у каляндарнай лірыцы восені ідзе паэтызацыя прыроды, эстэтызацыя яе, якія не з'яўляюцца самамэтай, а падпарадкаваны галоўнай задачы творцаў традыцыйнай культуры — паўней раскрыць духоўны свет чалавека, змадэліраваць ідэал, які б успрымаўся праз эмоцыі, перажыванні і быў узорам для дзеяння.

Прыродная паралель у восеньскіх песнях заўсёды мае змястоўны сімвалічны сэнс і прама асацыіруецца з вобразам чалавека, праз якога паэтычна выяўляецца ідэя твора. Напрыклад, каліна ў гронках чырвоных ягад на фоне асенняй зары ў песні сімвалізуе дзяўчынувыданніцу. Яскравая метафарычнасць ключавога прыроднага вобраза дазваляе эканомна, з максімальнай сэнсавай нагрузкай арганізаваць тэкст песні, забяспечыць яго эстэтычную дзейснасць («Разгарэлася каліна перад зарою стоячы»).

---

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 216.

Сцэна прачулага, з драматычным адценнем мысленнага развітання маці з дачкой-выданніцай у кананічнай восеньскай песні асацыіруецца з разгорнутым абразком па-асенняму зажуранай бярозы, яе «размовай» з ападаючым лістом. Кампазіцыя песні «Бярозка з лістом усю восень шумела» ўяўляе сабой разгорнуты псіхалагічны паралелізм, у якім абедзве часткі пры іх арганічнай эстэтычнай узаемасувязі набылі мастацкую самадастатковасць.

Вобразнасць асенняй лірыкі нават у параўнанні са жніўнымі песнямі прыкметна ўзбагачана вобразнай сімволікай, узятай з арніталагічнага свету. Да вобразаў, вядомых з летняга цыкла, у восеньскіх песнях дадалося некалькі характарыстычных вобразаў-сімвалаў, тыповых для восені, — «мала пташачка, невялічкая», «баравая цяцера», «спасаўка», «пералётная пташачка» і інш. Асабліва часта ў розных кантэкстах інтэрпрэтуецца вобраз цяцеркі. Ён сімвалізуе дзяўчыну ў сцэне залётаў да яе хлопца («Ішла цяцера з лугоў, з балотаў»). Вобраз цяцеры фігуруе ў вобразе дзяўчыны-нявесты, да якой звяртаецца хор з рытарычнымі пытаннямі («Баравая цяцера, чаму ты з бору зляцела?»). У асобных творах абразок вольнага, бесклапотнага жыцця цяцеркі на лясным улонні, дзе і «ягадкі салодкі, вадзіца-крыніца», прама асацыіруецца з жыццём дзяўчыны-выданніцы ў бацькоўскім доме. У такіх песнях другая, чалавечая частка псіхалагічнага паралелізму разгортваецца шырэй, з'яўляецца магчымасць намаляваць перспектыву жыцця маладой у свекрыві. Выява будучага жыцця дзяўчыны кантрастная ў дачыненні да яе бытавання ў бацькі і маці. Вобраз яго паэтычна ўвасабляецца праз скупыя і дакладныя дэталі: «у свякроўкі вадзіца далёка, у свякроўкі вядзерцы цяжкія, у свякроўкі парожкі высокі» (Восеньскія і талочныя песні, с. 65).

Вобраз павы як эталона, паводле народнай эстэтыкі, хараства — істотная мастацкая дамінанта пры стварэнні сцэны роздуму-гадання лірычнай гераіні ў песні «Пушчу я паву па Дунаёчку» (Восеньскія і талочныя песні, с. 125).

У восеньскім каляндарным цыкле ў цэлым шэрагу песень спакваля, псіхалагічна ненавязліва, але досыць паслядоўна дзяўчына падрыхтоўваецца да таго этапу, які вядзе яе да самастойнага сямейнага жыцця, у быційным плане — да самарэалізацыі. І калі абраднасць, а ў пэўнай меры і самі тэксты ўласна вясельных песень былі скіраваны на тое, каб забяспечыць заснавальнікам новай сям'і добрую долю, шчаслівае замужжа, то восеньскія песні вясельнай тэматыкі такімі магічна абумоўленымі функцыямі не валодалі. Іх функцыянальнае прызначэнне, і з ім яны спраўляліся выдатна, заключалася якраз у псіхалагічнай падрыхтоўцы дзяўчыны да змены

сацыяльнага стану, засваення пэўных этычных норм і этыкету, звязаных з гэтай зменай. Была гэта ў пэўным сэнсе практычная народная педагогіка, абапёртая на быційны досвед этнасу.

У песні спалучалася засцярога, павучанне дзяўчыне з мастацкай гульнёй словам: утылітарная ідэя даносілася артыстычна, паводле законаў эстэтыкі. Сентэнцыі, якая выказвалася ад імя калектыву хорам, лірычная гераіня магла апаніраваць. І гэта апаніраванне, мяркуючы па метафарычнаму па сутнасці адказу, набывала форму тонкай гульні: эстэтычнае набірала дамінанту над утылітарным: «Ах ты, вутачка-пераплавачка, // Ты цяпер на Дунаю, // Як пераплывеш сіня мора, // Там цябе невад зловя. // Ах ты, дзевачка маладзенькая, // Ты цяпер у матулькі, // А як пойдзеш да свякровачкі, // Там цябе гора пойме: // Ані шчэпачкі, ні лучыначкі, // Нечага запаліць, // Ані брацейкі, ані сястрыцы, // Няма з кім гаварыць // — Замочкі мае нутраныя // Са мной гаварыць будуць, // А пярсцёнкі мае залаценькія // Дарожку свяціць будуць»[1].

Пры моцным дамінаванні ў жанравай прыродзе восеньскіх песень лірычнай стыхіі утылітарны кантэкст іх усё ж выяўляецца даволі паслядоўна і часцей, чым у іншых каляндарна-песенных цыклах. Утылітарныя ўстаноўкі ў іх датычаць розных аспектаў жыцця, аднак у асноўным прадыктаваны галоўным клопатам земляроба ў непрадуктыўным для гаспадарчай дзейнасці перыядзе. Так, у шэрагу тэкстаў, у якіх паэтычна ўзнаўляюцца сцэны самога вяселля, пачатку яго, выразна праглядае этна-псіхалагічная ўстаноўка на правілы паводзін дзяўчыны ва ўрачыста-адказны для яе час. Песня ў зрокава-эмацыянальных вобразах развітання дзяўчыны з маці дэманструе народны этыкет, заснаваны на глыбокай маральнасці ўзаемаадносін дачкі з роднымі, маці і бацькам. Пры гэтым прыродны вобраз, якім пачынаецца песня, дае адпаведную эмацыянальную настройку ўсяму твору:

Ужо позненька ды не раненька —
Сонейка на заходзе.
Ужо дзевачка маладзенькая
У мамачкі на выходзе.
Пайшла ў святліцу,
Узяла мядніцу,
Беленька памылася,
Выйшла з святліцы,
Выйшла з новенькай,

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 136.

Мамачцы скланілася:
— Дзякуй, мамачка, дзякуй, родная,
За тваё гадаванне,
За добрае аддаванне,
Што гадавала мяне малую,
А аддаеш вялікую...[1]

Пры відавочнай рэгламентацыі дзеяння ў песні, рэгламентацыі, абумоўленай утылітарнымі мэтамі, бачанне чалавека ў ёй — цалкам мастацкае. З першых радкоў тэксту — моманту выявы адвітання дзяўчыны з маці, якое часава суадносяцца з захадам сонца, адчуваецца эстэтычная дамінанта. Уласна аб ёй заяўлена адразу, з першых слоў, артыстычна-стылёвай гульнёй словамі. Зніжэнне ў маналагічнай частцы тэксту стылю да бытавога, размоўнага не паніжае адразу зададзенага эстэтычнага ўзроўню твора, не разбурае яго паэтычнага вобраза ў цэлым.

Псіхалагічнай і мастацкай змястоўнасцю вылучаюцца восеньскія песні, прысвечаныя адлюстраванню такой неардынарнай сітуацыі ў жыцці дачкі і маці, якой было вяселле. Тэма вяселля ў цыкле восеньскіх песень, як гэта ўжо можна было заўважыць, шматаспектная. Аднак у сціслым сэнсе слова яна ўкладаецца ў некалькі сюжэтных схем. Самая пашыраная з іх — «перадвясельная размова дачкі з маці». Яна сэнсава змястоўная, характарызуецца рэфлексіяй, мае пранікнёны эмацыянальны тон. Паэтыка тэкстаў данага сюжэта ўключае, як правіла, сінтаксічны паралелізм, сімвалічныя вобразы, азначальныя эпітэты генетычна-магічнага паходжання. Якраз дзякуючы магічна-абрадаваму кантэксту, эпітэтам, з дапамогай якіх паэтызуецца фон размовы маці і дачкі, у канкрэтным выпадку можа быць дасягнута пэўная ідэалізацыя вобразаў, створаны перадумовы для адлюстравання дзявочай годнасці, формульна адзначанай у тэксце: «У садочку ў халадочку // Салавейка шчабеча, // У новым ганачку, у залатым крэсле // Дзевачка коску чэша. // Ой, чэша, чэша, перабірае // І з мамачкай размаўляе: // — Мамачка мая, родная мая! // Чым я стала няміла? // Ці я ў цябе, мая мамачка, // Верненька не рабіла: // Тонка не прала, // Звонка не ткала // І беленька не бяліла?..»[2]

Нават нейкі канкрэтны адзін матыў вяселля ў восеньскіх песнях меў шырокія магчымасці мастацкай мадыфікацыі. Тая ж тыповая для тэкстаў вясельнай тэмы сцэна развітальнай размовы дачкі з маці ў

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 186-187.
[2] Восеньскія і талочныя песні. С. 149.

асобных з іх набірала форму высокага эмацыянальнага напалу пачуцця, драматызавалася. Дыялог жа ўяўляў сабой шэраг змяняўшых адна другую мізансцэн з папрокамі і ўгаворамі, жыццёва праўдзівымі і яскравымі ў сваім паэтычна-мастацкім выражэнні. Сюжэт такога тэксту разгортваўся паводле прычынна-выніковай кампазіцыйнай схемы, а завязкай служыў аб'ектывізавана намаляваны абразок, які па-майстэрску перадаваў душэўны стан дзяўчыны-выданніцы і яе маці:

Пайшла дзевачка за вароцейкі,
Расплятаючы коскі,
За ёй мамачка, за ёй родная,
Разліваючы слёзкі:
— Пастой, дзевачка, пастой, дзіцятка,
Мы з табой пагаворым.
— Не буду стаяць, не буду чакаць,
Не буду гаварыць
Сама знаю, мне людзі кажуць,
Што ў мамачкі не былі...[1]

Дыялог, з аднаго боку, — суцяшэнне, з другога — папрокі ды абвінавачанне ў няшчырасці, развіваецца імклiва, сэнсава насычана. Галоўная думка вобразна-канцэнтравана выказана ў заключнай частцы яго словамі выданніцы. У песні вельмі кантрастна супрацьпастаўлены два станы — дзявочы і жаночы як два зусім розныя вобразы жыцця. Абагульненне зроблена не на карысць лёсу замужняй жанчыны. Сваё непрыняцце яго дзяўчына выражае эмацыянальна-вобразна, праз параўнанне, паралельна пададзеныя абразкі, пазначаныя неардынарным мастацкім бачаннем:

— Мамачка мая, родная мая,
Уся твая няпраўдачка:
Дзевачкі стаяць, па вянку дзяржаць,
А мяне не прымаюць,
Бабачкі стаяць, па сынку дзяржаць,
А мяне паджынаюць.
Дзевачкаў лаўка, дзевачкаў лаўка
Ад кветачак сіня-сіненька,
Бабачкаў лаўка, бабачкаў лаўка
Ад слёзачак макрусенька[2]

---

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 189.
[2] Тамсама.

Сярод тэматычнай групы восеньскіх песень, у якіх мадэліруецца вясельная сітуацыя: хор звяртаецца да дзяўчыны імярэк з рытарычным пытаннем, чаму (чаго) яна ідзе замуж, вылучаецца тэкст з абагульненым малюнкам асенняй пары як паралелі да жыцця чалавека. У падтэксце песні «Ай, восень, восень сцюдзёна» праводзіцца думка аб мудрай наканаванасці ў жыцці прыроды, а з ёю і чалавека. Адначасна ў ёй перадаецца і штось існае ў духоўным складзе, ментальнасці маладой беларускі. Характэрна, што ў многіх запісах фалькларыстамі гэтай песні прыродная паралель, абагульнены малюнак восені фіксуюцца як самастойны тэкст, трэба думаць, з прычыны яго эстэтычнай значнасці:

— Ой, восень, восень сцюдзёная,
Чаму так рана настала?
— А я й не раненька,
Я й не позненька, —
Калі мая пара прышла.
Лісточак апаў, зямельку ўслаў —
Вось мая й пара прышла,
Рэчачкі сталі, пазамярзалі, —
Во мая й другая пара.[1]

Падключэнне да шырэй абагульненага вобраза прыроды, паводле схемы псіхалагічнага паралелізму, вобраза антрапалагічнага ў песні — арганічнае, эстэтычна заканамернае. Яно добра злучае, абагульняе ў прыроднай праяве вобраз восені з вобразам, што ўвасабляе клопат соцыуму ў нешта больш значнае — уцехай з чалавека, прыхаванае любаванне ім у яго чалавечым росквіце. Зварот да восені як да адушаўлёнай істоты працягваецца ў звароце да дзяўчыны-нявесты, ствараючы паэтычную рэальнасць, пазначыўшы вобраз гарманічны, заснаваны на трывалай гуманістычнай аснове народнай свядомасці. У песні пры ўсёй сціпласці і прастаце яе эстэтыкі паспяхова здзяйсняецца эстэтычнае асваенне рэчаіснасці, якое застаецца па-за часам і прасторай як ім непадуладнае:

— Чаго, Ганначка маладзенькая,
Так рана замуж ідзеш?
— Я й не старая, я й не малая —
Самая паравая.
Татка аддае,
Ясюлька бярэ —
Мне ўжо й пара прышла.[1]

---

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 303.

Восеньская песня ў прынцыпе не адлюстроўвае этапаў вяселля, а паэтычна ўзнаўляе ў мастацкім слове яго як з'яву, падзею, што вось-вось надыходзіць або пачынае здзяйсняцца. Для творцаў песні важна перадаць стан душы чалавека ў пераходны перыяд ягонага жыцця, праз мастацкае мадэліраванне адпаведнай сітуацыі зарыентаваць яго ў лёсавызначальны жыццёвы момант, прыпаднесці ўрок народнай этыкі. У асноўным яе клопат і змест сканцэнтраваны вакол сацыяльнай па сутнасці праблемы змены сямейнага статуса прадстаўнікамі маладога пакалення. Аднак хоць вяселля як абрадавай дзеі, сцэнарыя ў каляндарных восеньскіх песнях няма, асобныя моманты яго ў нерытуалізаванай форме адлюстраваны ці, можа, дакладней сказаць, мастацка імітуюцца. Робіцца гэта, як мы ўжо, пэўна, маглі пераканацца на аналізе паасобных тэкстаў, дзеля здзяйснення функцыянальных задач цыкла.

І ў вясельным перыядзе лёс маладой жанчыны за парогам бацькоўскага дому, псіхалагічная адаптацыя яе ў чужой сям'і застаюцца аб'ектам даволі пільнай увагі творцаў восеньскай паэзіі. Праўда, кола праблем, звязаных з жыццём маладой замужніцы, у восеньскіх песнях не лішне шырокае, а тэксты іх не ўтвараюць значных тэматычных груп. Асноўную масу песень сямейна-бытавой тэматыкі захапіў у сваю арбіту бытавання вялікі, самастойны раздзел сямейна-бытавой лірыкі, што развіўся ў рамках пазаабрадавага фальклору. І ўсё ж некалькі яскравых узораў гэтай жанравай разнавіднасці, крыху больш, чым у іншых сезонных раздзелах песеннага календара, сустракаецца ў восеньскім цыкле. У іх ёсць свой жанрава адметны ракурс бачання чалавека, адпаведныя выяўленчыя барвы яго выявы. Уласна, адлік сямейнага жыцця маладой жанчыны ў восеньскіх песнях пачынаецца з паэтычнага асэнсавання адбытага факта вяселля. У песні ён ацэньваецца ў адначассі з пазіцый маці і свекрыві. Крытэрый ацэнкі мае рацыяналістычны характар: дачка ў маці — страчаная работніца, у свекрыві наадварот — прыбылы сем'янін, «дамоўніца і божая паспешніца». Мастацкая структура песні грунтуецца на антытэзе, праз паэтычную выяву адносін дзвюх жанчын да аднаго і таго ж здарэння. Яны эмацыянальна выяўляюць, з аднаго боку, пачуццё straты, шкадавання, з другога — усведамленне прыбытку ў доме. Прыкметную мастацка-эстэтычную ролю ў тэксце адыгрывае фон дзеі, які ўключае такі вобразны кампанент асенняй прыроды, як зялёная канапліна ў агародзе. Значную мастацкую нагрузку нясе і сімвалічны вобраз зязюлі-вяшчунні:

---

[1] Паэзія беларускага земляробчага календара. С. 455.

Да ў гародзе да на пагодзе
Канапелька стаяла,
На канапельцы на зялёненькай
Зязюля кукавала.
Чыя-та матка, чыя-та матка
Зязюлю праклінала:
— Бадай, зязюля, бадай, рабая,
Тут болей не лятала:
Адкукавала, адшчабятала
Ад мяне работніцу.[1]

Праз паўтарэнне ўводнай часткі матыву, апавядальнай інтанацыі сцісла падавалася другая частка антытэзы з пазітыўнай эмоцыяй, выражанай у ёй:

Чыя-та мамка, чыя-та мамка
Зязюлю выхваляла:
— Бадай, зязюля, бадай, рабая,
Кожны год прылятала:
Прыкурвала, прышчабятала
Да мяне работніцу.[2]

Тэма замужжа ў восеньскім цыкле песень развіваецца дасканала матывавана ў псіхалагічным плане. Матывы, у якіх знайшоў адлюстраванне пачатак сямейнага жыцця, выражаюць нараканне на «восеньскую цёмную ночаньку-разлучоначку», якая адлучыла «маладзенькую ад роду, ад племя», або лёгкую, нязмушаную скаргу на ўнятае замужжам гулянне: «У майго татачкі горы ды горы // — Мне гуляці даволі, // На вуліцу йду — не пытаюся, // З вуліцы — не хватаюся...» І зноў жа праз параўнанне-супастаўленне свайго дзявоцкага і новага, жаноцкага станаў па адной прыкмеце — свабодзе паводзін, праве распараджацца сабой, сваім часам. Паэтычнае ў дадзенай мініяцюры трымаецца на двух мастацкіх кампанентах. Семантыка традыцыйнага сімвала «горы — перашкода, знак цяжкасцей для пераадольвання» пераасэнсоўваецца, успрымаецца праз антытэзу, якая набывае метафарычны сэнс: «У свёкра падвор'е роўнае — // Мне гуляці не вольна» (Восеньскія і талочныя песні, с. 218).

Па меры паглыблення жыццёвага досведу маладой замужніцы ў свёкравай сям'і восеньская песня натуе глыбейшыя перажыванні лірычнай гераіні. Робіцца гэта з выкарыстаннем прынцыпу палярызацыі пры пабудове структуры тэксту, вынаходніцтве такой

---

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 216.
[2] Тамсама.

паэтычна-вобразнай фактуры, дзякуючы якой проста і эфектыўна дасягаецца рэалізацыя мастацкай ідэі:

Пайду я да Дунаю,
Да стану я, падумаю.
А ў Дунаю дно відно,
Мне ў бацюхна добра было.
. . . . . . . . . . . . . . . . . .
Цяпер пайду да Дунаю
стану я, падумаю,
А ў Дунаю дна няма.[1]

Змена ў прыродным вобразе сінтаксічнага паралелізму: бачнае, даступнае дно Дуная падчас жыцця дзяўчыны ў бацькі і глыбокае, цёмнае ў гады яе замужжа — адэкватная змене самаадчування лірычнай гераіні. Праз асацыяцыю з прыродным аб'ектам слухач падрыхтоўваецца да ўспрыняцця галоўнай думкі, выказанай метафарычнавобразна ў канцоўцы песні:

У свёкра дабра няма:
Пры постаці пераднюю,
Пад жорнамі заначую.[2]

У цэлым дыяпазон матываў восеньскіх песень сямейнай тэматыкі досыць шырокі. Гама пачуццяў, па-мастацку трансфармаваных у іх, аб'ёмная. Выяўленчая палітра не бедная на адценні. У жанравым плане гэта група песень у асноўным лірычна-спавядальная, хоць сустракаюцца тэксты і апавядальнага складу. Пераважна танальнасць элегічная. Аднак агульны фон яе час ад часу ажыўляецца матывам прасветленым, вобразам-характарам, настроем бойкім. Калінекалі тэкст азараецца ўсмешкай, самаіроніяй («Там пад барамлесам», «Па старанах дажджы йдуць»).

**Спасаўскія і кірмашовыя песні**. Спасаўская (спасаўка) — лакальная назва лірычных песень агульнай для ўсяго восеньскага цыкла ідэйна-тэматычнай скіраванасці. Паводле народнай наменклатуры, такое найменне «восені» фалькларыстамі фіксуецца на Міншчыне, Вілейшчыне і заходняй Магілёўшчыне. Намінацыю сваю тасаўскія песні атрымалі ад назвы свята Спас, якое адзначалася на мяжы двух гадавых сезонаў і ў народнай свядомасці замацавана як першая восеньская ўрачыстасць у гонар гаспадарчага дастатку ў доме земляроба. У межах усяго восеньскага цыкла ні тэматычнай, ні жанравай спецыфікай спасаўскія песні не вылучаюцца.

---

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 305-307.
[2] Тамсама. С. 318.

Крыху адметней на ўлонні ўсёй восеньскай паэзіі выглядаюць кірмашовыя песні. Прынамсі, характарам свайго бытавання. Яны былі традыцыйна прымеркаваны да кірмашоў, што стала адбываліся падчас вялікіх гадавых свят, у тым ліку на Спаса, Узвіжанне, Пакровы і інш. З кірмашамі было звязана гулянне, гасціна. Жанрава-тэматычнай прыкметай кірмашовых песень на фоне агульнаасенняй праблематыкі з'яўляліся бяседныя, сямейна-бытавыя матывы. Нейкай своеасаблівасці ў распрацоўцы іх кірмашовыя песні не выявілі. Аднак далі два-тры выдатных сваёю мастацка-выяўленчай красою і ракурсам адлюстраванага жыцця ўзоры твораў, як гэта, запісаная ў 40-я гады XIX ст., а затым паўтораная ў запісе А. Грыневіча на Полаччыне паэтычная залацінка:

Былі ў татулькі тры дачушкі,
То яму Бог даў.[1]
Усіх трох ён замуж павыдаваў:
Першую аддаў да за пашнічка,
Другую аддаў да за бортнічка,
Трэцюю аддаў да за дудара.
Што за пашнічкам, едзіць у госці,
Вязець гасцінец — бохан хлеба,
А малым дзеткам па піражочку;
Што за бортнічкам, едзіць у госці,
Вязець гасцінец — гаршчок мёду,
А малым дзеткам — па гарнушачку;
Што за дударом, едзіць у госці,
Вязець гасцінец — дуду-рагаўню,
Малым дзеткам — па жалеечцы.[2]

Што датычыць арэала бытавання песень, вядомых у народзе пад найменнем «кірмашовыя», то ён даволі шырокі: ахоплівае раёны Полацкі, Верхнядзвінскі, Чэрвеньскі, Бярэзінскі, Клічаўскі, Жыткавіцкі[3].

У адрозненне ад спасаўскіх і кірмашовых песень песні ільняныя — лірычныя творы, якімі суправаджалася ўборка лёну, культуры, што ва ўмовах натуральнай гаспадаркі мела неацэннае значэнне ў побыце сялянскай сям'і, склалі асобную відавую групу ў восеньскім песенным цыкле. Гэта асобнасць ільняных песень заключалася не толькі ў наяўнасці ў іх самастойных матываў, але не ў меншай меры — у адметнай вобразнасці, абумоўленай функцыянальна. Нават там, дзе ільняныя песні распрацоўвалі супольную з усёй восеньскай паэзіяй

---

[1] Рэфрэн паўтараецца пасля кожнага радка.
[2] Паэзія беларускага земляробчага календара. С. 443; Грыневіч А. Народны спеўнік. Вільня, 1920. С. 6.
[3] АІМЭФ, ф. 8, воп. 75, спр. 108; ф. 8, воп. 2, спр. 57, сш. 3.

праблематыку, з масы твораў іх вылучаў адметны вобразны каларыт. Ён дэтэрмінаваны рэаліямі земляробчага быту, звязанымі з клопатам пра лён, яго вырошчванне і догляд, рэаліямі, пераўтворанымі мастацкай свядомасцю стваральнікаў фальклору ў элементы паэтыкі, яе кампаненты. Лён у ільняных песнях па-мастацку трансфармуецца ў розных формах і відазменах. Вобраз яго прысутнічае ў выглядзе разгорнутай прыроднай паралелі пры паэтычным увасабленні кароннай тэмы восеньскай паэзіі — роздуму пра будучыню дзяўчыны, рэфлексіі яе на час выбару:

Бедаваў зялёны лён,
Пры дарозе стоячы.
Пры дарозе стоячы,
Галоўкамі звонячы:
— Ой, бяда ж мая, бяда,
Што сцюдзёная вада
Не дала мне вырасці,
Майму семю выспець

Прыродны вобраз у тэксце настолькі сэнсава акрэслены ў сваёй скіраванасці да раскрыцця галоўнай думкі і асацыятыўна так непасрэдна актывізуе семантыку вобраза дзяўчыны ў другой частцы паралелізму, што агульны вобраз твора без дэталізацыі адразу паўстае ва ўсёй сваёй мастацкай завершанасці:

Бедавала дзяўчынка,
У таткі гуляючы:
— Ой, бяда ж мая, бяда
Ды з частымі сватамі.
Не далі мне вырасці,
Русай коскі выплесці.[1]

Выява ці адно намінацыя вытворчага працэсу вырошчвання лёну ў сюжэтах ільняных песень, ярка выражанай лірычнай формы, праз эстэтычны кантэкст дазваляюць па-мастацку, артыстычна перадаць любоўнае пачуццё, апаэтызаваць каханне, стварыць сапраўдную эстэтычную рэальнасць:

Сеяў бы лён пад борам,
Сеяў бы лён пад борам,
Але не маю каму,
Некаму лянку рваці —
Вярнуся дадому.
Сеяў бы матцы сваёй,

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 310-311.

Сеяў бы матцы сваёй.
Матанька вельмі стара,
Не будзе лянку рваці —
Вярнуся дадому.
Сеяў бы сястра сваёй
Сеяў бы жонцы сваёй,
Жонка вельмі млода...[1]

Выкарыстанне кампазіцыйнага прыёму рэтардацыі з яго вылучэннем паасобнага ў песнях такога тыпу грунтуецца на аб'ектыўна адлюстраванай псіхалагічнай аснове, выніковае ў мастацкім аспекце. Эстэтыка ільняных песень пацвярджае гэту агульную для ўсяго песеннага фальклору характарыстыку.

Выкарыстанне прыёму рэтардацыі, або ступеньчатага звужэння вобразаў, у канчатковым выніку заўсёды мае на мэце пэўную ідэйную акцэптацыю, заключае ў сабе момант мастацкай гульні, і гэта наглядна яшчэ раз дэманструе сюжэт песні «браць лён добра толькі з мілым». Матыў асаблівай прыязні, кахання развіваецца ім у кантэксце працы пры лёне праз супастаўленне па ступені сваяцтва, роднасці. Кароткі дынамічны дыялог, спалучаны з паўторам аднаго фрагмента тэксту і пачарговай заменай у ім персанажаў, спараджае пачуццё непасрэднасці, высокі эмацыянальны тонус кожнай страфы, дазваляе ўзняць эстэтычна-бытавую сітуацыю да ўзроўню мастацтва: «На гарэ лён, на гарэ лён, белы кужаль, // Рана, рана, белы кужаль. // Не з кім стаці, не з кім стаці лёну браці, // Рана, рана, лёну браці. // Свёкар кажа, свёкар кажа: — Я з табою, Ц Рана, рана, з маладою. // То не бранне, то не бранне — гараванне, // Рана, рана, гараванне...» З паўтарэннем месца дзеяння — «На гарэ лён...» абходзіцца ўвесь сямейна-родавы круг: за свекрывёй ідуць свёкар, дзевер, ятроўка, залвіца, аж пакуль не замыкаецца на тым, каго вылучае з усіх лірычная гераіня, хто пастаўлены ў тэксце на самай вяршыні архітэктанічнай пірамідзы — мілы: «Мілы кажа, мілы кажа: — Я з табою, // Рана, рана, з маладою. // Нам з табою, нам з табою // Да не рванне — мілаванне»[2]. Паўтор агульнай для ўсяго твора страфы і асабліва ўнутрырадковыя паэтычныя паўторы ствараюць гарманічную структуру, вызваляюць энергію парывістага рытму, зададзенага ад пачатку і пульсуючага на ўсёй мастацкай прасторы тэксту і заміраючага на слове «мілаванне».

---

[1] Тамсама. С. 315.
[2] Восеньскія і талочныя песні. С. 305-307.

Адной з жанравых прыкмет ільняных песень з'яўляецца лакалізацыя дзеяння іх ільняным полем, ілляніішчам. Абмежаваная ільняным полем прастора змяшчаецца ў песнях звычайна пад борам, пад гаем зеляненькім, у прынцыпе аб'ектыўна адлюстроўваючы пэўную своеасаблівасць беларускага ландшафту. Менавіта на полі, беручы лён, выказвае тое ці іншае перажыванне лірычная гераіня ільняных песень, тут адбываецца яе дыялог з праезджымі казакамі, адсюль яна «падае голас» да мілага. Характэрна, што ў ільняных песнях, як і ў некаторых жніўных, згадваецца поле (ніва) у лесе:

Ай у бару, ў бару лён бяру,
Каля Дунаю стаўлю.[1]

Такім чынам, імі даносіцца інфармацыя аб архаічных формах апрацоўкі зямлі, лядным спосабе земляробства. Натуральна, даносіцца паэтычна, будзячы па асацыяцыі ўяўленне аб не пазбаўленым паэзіі этапе вытворчасці лёну — выбарцы і асабліва аб высціланні яго для вылежвання трасты, давядзенні яе да адпаведнай кандыцыі.

Большасць ільняных песень пачынаецца з акрэслення прасторы дзеяння іхніх лірычных герояў. Гэты своеасаблівы локус песень, спяваных пры лёне, аформлены як сталая формула, амаль непадлеглая мадыфікацыі. З гэтага характэрнага для ільняных песень зачынулокусу «Ой, за гаем зеляненькім брала дзеўка лён драбненькі» развіваецца некалькі матываў. Важнейшыя з іх па-мастацку распрацоўваюць тэму будучага лёсу дзяўчыны, арыентуюць у выбары, засцерагаюць ад памылковага кроку. Часам гэта кардынальная тэма вырашаецца ў стылі баладнага жанру. Малюецца карціна выпрабавання розуму дзяўчыны, яе жыццёвай дасведчанасці праз намову праезджага казака паехаць з ім у яго незвычайную старану. Убачаную пры бранні лёну і ўпадабаную ім дзяўчыну казак кліча ў казачны край: «У нас рэкі, у нас рэкі // Мядовыя, мядовыя, // У нас горы, у нас горы // Залатыя, залатыя, // У нас травы, у нас травы // Шаўковыя, шаўковыя». У варыянце дадзенага тэксту ролю носьбіта народнай мудрасці, своеасаблівага медыятара яе, засцерагальніка бярэ на сябе зязюля — сімвалічная вяшчунка лёсу. Дзяўчына павучаецца яе голасам: «Дурна, дурна дзяўчынонька, неразумна. // А староны ў іх такія, эй, такія: // Растуць горы камянныя, камянныя, // Растуць травы зеляныя, зеляныя, // Цякуць рэкі слёзавыя, слёзавыя»[2]. У павучанні ж, што зыходзіць ад бацькі (вяртаемся да першага варыянта), узнікае сацыяльны аспект. Бацькава развага,

[1] Тамсама. С. 318.
[2] Восеньскія і талочныя песні. С. 313-314.

выказаная дачцы ў форме антыноміі, грунтуецца якраз на сацыяльным бачанні з'явы: «А каб былі, а каб былі // Рэкі мядовыя, мядовыя, // Усе паны, усе паны // Паз'язджалі, паз'язджалі б...»[1]

Ільняное поле, праца на ім — не толькі фон, штрыхі фрагмента па-мастацку ўзноўленай рэчаіснасці. Гэтыя вобразы актыўна ўдзельнічаюць у стварэнні эстэтычнай рэальнасці ў песні. Сама зямля — дзейная асоба ў песні-роздуме над лёсам сіраты. Сама яна, і тут зашыфраваны глыбінка старажытныя народныя ўяўленні, абяцае даць сіраціне долю, пару, «хоць не таку, як людскую, трэба даці сіроцкую». Тэкст характэрны моцным гучаннем у ім гуманістычнай ідэі, уласцівай фальклору як творчасці народа. Напружанасць і драматычная афарбаванасць маналога сіраты надае спецыфічны эмацыянальны тон тэксту. Паўтор у ім асобных, сэнсава нагружаных словазлучэнняў, радкоў узмацняе напал пачуцця, даносіць думку на высокай яго хвалі. Свой маналог, звернуты да Зямлі, сірата выказвае, прыпадаючы да зямнога ўлоння. У адказе Зямлі на літанні сіраты — развага, самавітая паважнасць, як і належыць голасу вяшчунні:

— Ой ты, зямля, ой ты, зямля сырусенька:
Узяла маіх айца й матку,
Узяла маіх, узяла маіх айца й матку,
Узяла маю ўсю радзіну,
Вазьмі мяне, сіраціну.
— Ой, нашто мне, ой, нашто мне цябе браці,
Трэба табе пару даці.
Трэба табе пару даці, хоць не таку,
Хоць не таку, як людскую,
Трэба даці сіроцкую.[2]

Краналася ільняная песня і тэмы жыцця замужніцы, удовінага кахання, але вельмі фрагментальна. Асноўная ўвага ў ёй аддадзена лёсу дзяўчыны, яе каханню, выбару ў адказную, пераменную для яе часіну. З тыповай восеньскай песняю лучыць ільнявыя песні (дыялектная іх назва) і такі важны кампанент паэтыкі, як рэфрэн. Ён складаецца з двух элементаў: падвойнага прыслоўя «рана, рана» і дадатку да яго апошняга слова папярэдняга радка. Рэфрэн восеньскіх песень вельмі арганічна гарманіруе з замроена-элегічнай мелодыкай восені. Арэал бытавання ільняных песень адэкватны тэрыторыі рэгіёна актыўнага культывавання лёну — Паўночная Беларусь, Падзвінне.

---

[1] Тамсама.
[2] Восеньскія і талочныя песні. С. 317.

**Канапляныя, канапельныя песні** — невялікая група восеньскіх песень, звязаная з уборкай другой пасля лёну тэхнічнай сельскагаспадарчай культуры на Беларусі — канапель. Каноплі ўбіралі, рвалі, аддзялялі пласконне, затым мачылі ў вадаёме (сажалцы), рыхтавалі да далейшай тэхнічнай апрацоўкі, вырабу побытавых рэчаў з пянькі, і гэты клопат знайшоў свой водгалас у народнай культуры. Найперш якраз выбіранне (рванне) канопляў суправаджалася спяваннем песень, у вобразнай структуры якіх часта фігуруе канапелька, канапліна зялёная, своеасаблівы пазнавальны знак канапляных песень, іх тыпалагічная прыкмета.

Аналагічна ільняным песням у канапляных актуальнай была тэма вялікай перамены ў жыцці дзяўчыны, выхаду яе замуж. У некаторых тэкстах канапляных песень тэма гэта вырашаецца традыцыйна, як, зрэшты, ва ўсіх восеньскіх і не толькі восеньскіх, дзе лірычная гераіня пастурае адпаведна кодэкса звычаёвага права, выходзіць замуж пераважна згодна з воляй бацькоў[1]. У тэкстах канапляных песень, аднак, сустракаецца і нетрадыцыйны падыход да адлюстравання тэмы будучай долі дзяўчыны, новы ракурс яе асвятлення. Так, сюжэт песні «Чом вы, канапелькі, не зялёны стаіце?» пабудаваны на драматычным для выданніцы канфлікце паміж бацькам і маці ў іх выбары будучага лёсу дачкі. Вельмі характэрная сутнасць выбару: аддаць дачку за князя (прыём, своеасаблівая паэтычная ідэалізацыя) ці ў манастырскія паслушніцы. Даволі арыгінальнае і клішэ прыроднага вобраза псіхалагічнага паралелізму, ужытага для мастацкага разгортвання тэмы:

— Чом вы, канапелькі, не зялёны стаіце?
Ой люлі, люлі, не зялёны стаіце.
— Як жа нам, канапелькам, зялёным стаяці?
Зверху канапелькі клююць вераб'і,
З ісподу канапелькі вада падмыла,
А ў сярэдзіне канапелькі хваля зламіла.
— Чом ты, дзевачка, невясёлая ў танку?
— Як жа мне вясёлаю ў танку стаяці?
Бацюшка кажа — за князя аддаць,
Мамачка кажа — у чорныя чарнушкі.
Ой, стукаў, пагрукаў у цясовыя вароты,
Мне бачна, мой бацька з князьмі, з баярамі,
Аж то мая мамка з чорнымі чарнушкамі.[2]

---

[1] Довнар-Запольскйй М. В. Очерки семейного обычного права крестьян Минской губернии // Исследования и статьи. Киев, 1909. Т. 1. С. 23-24.
[2] Радченко З. Гомельские народные песни (белорусские и малорусские). СПб., 1888. С. 137.

У восеньскіх песнях каноплеўборачнай прымеркаванасці вобраз канапель можа згадвацца сітуацыйна, на лірычнай хвалі выказвання: «Восень мая да й халодная, // Апазнілась канапель браці»[1]. Часам канаплінка (тыповы ласкавы зварот у песні) пазначае сабой матыў, прынамсі, адыгрывае ролю ключавога слова да разгортвання сюжэта:

Да ты, канаплінка,
Да ты, зяляненька,
Ні сама не рвешся,
Ні мне не даешся…[2]

Не банальна, арганічна, па-мастацку вобраз канапелькі аналагічна вобразу лёну функцыяніруе ў тэкстах, прысвечаных лірычнаму выказванню дзяўчыны ўжо засватанай, чый будучы лёс загадзя прадвырашаны. Менавіта прыродная паралель — асенняя канапліна, якую гнуць на гародзе буйныя вятры, імпануе стану душы выданкі, мяшанаму пачуццю яе радасці, разгубленасці, няпэўнасці. Адушаўленне прыроднага вобраза, узбуйненне яго ў псіхалагічным паралелізме пры раскрыцці характару вобраза лірычнай гераіні тут адыгрывае класічную функцыянальна-паэтычную ролю:

Ой, гаварыла канапелька,
Стоячы ў гародзе:
— Адкуль на мяне, канапелечку,
Усё й тыя буйныя ветры?
Як сталі веяць, сталі павяваць,
Канапелечку абіваць.
Ой, гаварыла маладая дзевачка,
Жывучы ў татачкі:
— Адкуль на мяне, маладзеньку,
Усё ж тыя добрыя людзі?
Як сталі хадзіць, мёд-віно насіць,
Мяне ў татачкі прасіць…
Датуль хадзілі, мёд-віно насілі,
Пакуль татачку упрасілі.[3]

Атрыбутыўны вобраз канапляных песень, шырэй не разгорнуты, не задзейнічаны ў складаным псіхалагічным паралелізме, мог па асацыяцыі прычыняцца да душэўнага прызнання лірычнай гераіні жанчыны-замужніцы аб яе нешчаслівым замужжы (песня «Канапліна ты зялёная»).

---

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 322.
[2] Тамсама. С. 321.
[3] Паэзія беларускага земляробчага календара. С. 452.

У цэлым жа пры сціплым укладзе групы канапляных песень у агульны песенны фонд восеньскай каляндарнай паэзіі яна здолела дадаць некалькі хоць не кідкіх, але пазначаных самастойнасцю штрыхоў у супольна створаную карціну жыцця чалавека і прыроды ў асеннюю пару.

Рэгіёнам больш-менш актыўнага бытавання канапляных песень была паўднёва-ўсходняя Беларусь, што тлумачыцца даволі актыўным, у тым ліку прамысловым, выкарыстаннем валокнаў канапель у народнай гаспадарцы рэгіёна.

**Песні пры збіранні арэхаў, ягад і грыбоў**, або збіральніцкія, як яны абагульнена, умоўна названы ў фалькларыстыцы, не нясуць у сабе адбітку старажытнасці, той эпохі, калі гэты від дзейнасці побач з паляваннем быў адзінай крыніцай існавання чалавечага роду. Беларускія збіральніцкія песні ўяўляюць сабой невялікую групу лірычна-музычных твораў асенняй каляндарнай прымеркаванасці пазнейшага паходжання. Прычына іх меладычнай сувязі з восеньскім песенным цыклам заключаецца ў тым, што на асенні сезон прыпадаў час даспявання і збору арэхаў і ягад журавін ды брусніц. Менавіта гэтыя дары прыроды адыгрывалі ў мінулым значную ролю ў зімовым рацыёне селяніна, а што да асенніх ягад, то іх нарыхтоўвалі бочкамі. Арэхі ж, як вядома, спажывалі на калядныя святы, скарыстоўвалі іх у абрадавых гульнях. Збіральніцкія песні, праўда, ні ў сваіх сюжэтах, ні ў вобразах ніякай абрадавай дэтэрмінаванасці не выяўляюць. Гэта пераважна тыповыя лірычныя творы індывідуальнага выказвання, у якіх паэтычна распрацоўваюцца матывы любоўнай і сямейна-бытавой тэматыкі.

Кампаненты паэтыкі збіральніцкіх песень выяўляюць непасрэдную сувязь з прадметам занятку ягаднікаў і грыбнікоў. Сюжэтная сітуацыя ў тэкстах, як правіла, бывае звязана з акалічнасцямі, якія ўзнікаюць ці могуць узнікнуць пры збіранні ягад, грыбоў і арэхаў. Локус дзеяння і спявання збіральніцкіх песень — бор, імшарына, паляна. Звычайна яны пазначаюцца, называюцца ў песнях агульна. Часам прадметна-вобразна канкрэтызуюцца як прыродна-адметныя мясціны, урадлівыя на тую або іншую ягаду: «За мхом, за імшарынай буйны журавіны...»[1]

Прыроднае лона ўзнікнення і бытавання збіральніцкіх песень — адпаведны локус для выказу не толькі перажыванняў, узніклых непасрэдна пад уражаннем умоў, атмасферы спецыфічнага кантакту з прыродай, але і інтымных пачуццяў, роздуму, што спараджаліся

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 327.

асацыятыўна. Але перш за ўсё — адкрытага, радаснага настрою, выкліканага адчуваннем волі, прастору ад зямнога ўлоння да космасу: «Па бару хаджу, па бару хаджу, // Ягадкі бяру!.. // А ты, сонейка, а ты, жаркае, // Абагрэй ты мяне! // А мой міленькі, чарнабрывенькі, // Пажалей ты мяне!..»[1]

Адвечныя пытанні жыцця, тэма долі, сямейных адносін у збіральніцкіх песнях асэнсоўваюцца ў кантэксце збіральніцкай працы, і роздум, напрыклад, пра долю ў іх набывае нечакана арыгінальнае паэтычна-вобразнае вырашэнне:

Да спарадзіла мяне маці
Ай, ні ўдзень, ні ўначы,
Да спарадзіла мяне маці,
Ягады беручы.
Ягадкі ў прыполле
Мяне на далоні.[2]

Сямейныя дачыненні з іх складаным псіхалагічным падтэкстам у збіральніцкіх песнях традыцыйна асэнсоўваюцца і адлюстроўваюцца праз супастаўленне. Антытэза як мастацкі прыём набывае ў іх сваё канкрэтна-вобразнае афармленне, заснаванае на рэаліях збору лясных дароў, тых жа арэхаў і ягад. Так, у светлай танальнасці ў песні «Па бару хаджу, па бярэзнічку» падаецца не надта светлае перажыванне, выкліканае ў лірычнай гераіні голасам свёкра: «Па бару хаджу, па бярэзнічку. // Ой, люлі, люлі, па бярэзнічку. // Бяру ягадкі, буйны, салодкі. // Мяне свёкарка ўсё гуку-гуку, // А я й, малада, не адгукаюся, // Толькі слёзкамі абліваюся». Другая частка кампазіцыі дзвюма строфамі даслоўна паўтарае першую, а дзве апошнія кантрастна перадаюць рэагаванне маладой жанчыны на голас любага: «Мяне міленькі ўсё гуку-гуку, //А я й, малада, адгукаюся, // Адгукаюся і ўсміхаюся»[3].

Такім чынам, супастаўленне аказалася і паэтычна, і выяўленча здзейсненым у лёгкай, без пачуцця прыгнечанасці, манеры, хоць цень, кінуты ў першай частцы тэксту, і мільгае на момант. У канчатковым выніку ён пераадольваецца, перакрыты радасным усплёскам пачуцця ў другой.

Пры мастацкім адлюстраванні сямейных узаемадачыненняў у збіральніцкіх песнях умела выкарыстоўваецца вобразная сімволіка ягад і арэхаў. Спелыя арэхі, якія маладая жанчына шчыпае для маці, і зялёныя, прадназначаныя ёю свекрыві, адэкватна сімвалізуюць

[1] Тамсама. С. 326.
[2] Тамсама. С. 328.
[3] Восеньскія і талочныя песні. С. 327.

характар узаемаадносін трох жанчын («Схілю, зламлю арэшыну»). Смутнае пачуццё суправаджае бранне ягад маладой замужніцай у песні «Я ў бару, ў бару ягадкі бяру». Лірычная гераіня выказвае жаль, што яе любы «ягадак не любіць» і яе «не галубіць», і вяртаецца ў думках да бацькоўскага дому, дзе яе атуляла бацькава ласка і любасць[1].

У збіральніцкіх песнях выкарыстоўваюцца сюжэты, якія, умоўна кажучы, другім планам ідуць у іншых каляндарных цыклах. Так, напрыклад, на матэрыяле, узятым з абставін выправы ў ягады, паэтычна трансфармуецца сітуацыя, калі адна з гурту збіральніц аступаецца на кладцы цераз Дунай і топіцца, а яе маці звяртаецца да ракі як да зяця[2]. Відавочна, што такі сюжэт, бясспрэчна, старажытны паводле паходжання, заключаў у сабе ідэю засцярогі, павучання. У жанравым плане ён мае рысы балады.

Тыпалагічнай рысай збіральніцкіх песень можна смела назваць іх утылітарную ідэйную скіраванасць. Апошняя была выклікана рознымі формамі небяспекі, якая рэальна падсцерагала збіральніц, асабліва адзінокую ягадніцу, у лесе. Прыкметная колькасць сюжэтаў збіральніцкіх песень адлюстроўвае сітуацыю, калі дзяўчына-збіральніца ягад або грыбоў заблудзілася ў лесе. Хлопец (казак, жаўнерык маладзенькі), які трапляецца ёй пры дубе, дзе яна сабралася начаваць, абяцае вывесці яе на дарогу з гаю пры ўмове, калі дзяўчына згодзіцца з ім на «ціху размову» або «ночку начаваць». Канцоўка песні ў розных тэкстах мае неаднолькавы змест, але заўсёды павучальная паводле сэнсу («Дзяўчынанька па грыбы хадзіла», «А ў лесе грыбы зарадзілі», «За рэчкаю за быстраю», «У ціхім лесе грыбы зарадзілі» і інш.)[3].

Шырокі тэматычны спектр беларускага песеннага календара асенняга перыяду ўключае і матывы, у якіх адлюстраваны факт забірання восенню моладзі ў рэкруты, у салдаты і звязаны з гэтым перажыванні сям'і, каханых дзяўчат і самога забіранага. Сярод ярных, ільняных восеньскіх песень матыў адыходу хлопца ў войска ўзнікае спантанна, міжволі. Беручы лён, дзяўчына ўспамінае сейбіта яго, хлопца, якому «быць у рэкруцкім у наборы», і ўспрымае гэта як сваю нядолю («Што й за гаем зеляненькім»)[4]. У песні «Да зарзаў, зарзаў малады konічак» дзяўчына роспачна сумуе, поўная сардэчная спагады да хлопца, якому загадалі «сядлаці каня на вайну сабірацца»[5]. Рэкрут-навабранец

---

[1] Тамсама. С. 330.
[2] Тамсама. С. 328.
[3] Восеньскія і талочныя песні. С. 333-337.
[4] Тамсама. С. 318.
[5] Тамсама. С. 235—236.

не з'яўляецца суб'ектам дзеяння ў гэтых песнях. Ён паказаны вачыма блізкіх, каханых, праз іхнія перажыванні. Тэксты «Ой, лістам, лістам дарожка запала», «Па сінім моры тры чаўны плывуць» таксама наглядна пацвярджаюць сказанае. Шырэй па-мастацку абагульненую карціну выправы ў войска, пазначаную эпічнасцю, дае апошні названы тэкст:

Па сінім моры[1]
Тры чаўны плывуць.
У першым чаўночку
Конікі ірзуць,
У другім чаўночку
Салдаты пяюць,
У трэцім чаўночку
Дзевачкі плачуць.
Конікі ірзуць —
Дарожку чуюць,
Салдаты пяюць —
На вайну ідуць,
Дзяўчаты плачуць —
Іх пакідаюць.[2]

Лёс хлопца-салдата, які з-за «службы цару» не мог ажаніцца, у кантэксце вядучай тэмы восеньскай каляндарнай паэзіі — лёсаноснай пары ў жыцці моладзі — па-мастацку інтэрпрэтуецца ў ярыннай песні «Дзе ты, хмелю, рос», вядомай у некалькіх варыянтах з адпаведнымі сацыяльнымі акцэнтамі. Ва ўсіх сюжэтных версіях песні яе паэтыка — тыповая для восеньскіх песень. У кампазіцыйнай аснове тэкставай структуры ляжыць сінтаксічны паралелізм. Тып кампазіцыі — дыялагічны, метрарытміка — лёгкая, дынамічная:

— Дзе ты, хмелю, быў,
Дзе, зялёны, рос,
Чаму не развіўся?
— Я ў гародзе рос,
Прыўдарыў мароз —
Развіціся спазніўся.
— Дзе, малады, жыў,
Чаму не жаніўся?
— Я ў войску быў,
Я цару служыў —

[1] Кожны радок паўтараецца.
[2] Паэзія беларускага земляробчага календара. С. 446—447.

Жаніцца спазніўся.[1]

Рамкі даследавання не дазваляюць паўней ахапіць аналізам усю разнастайнасць матываў восеньскіх песень, ва ўсім багацці паказаць іх жыццёвае напаўненне і мастацтва паэзіі. Тым не менш і разгляд адно асобных, найбольш рэпрэзентатыўных тэкстаў усіх падвідавых груп песеннай «восені» дае даволі рэальнае ўяўленне аб функцыянальнай, жанравай і эстэтычнай прыродзе паэзіі заключнага раздзела каляндарна-абрадавай творчасці. У сістэме паэзіі беларускага земляробчага календара яна займае сваё адметнае месца першнаперш канцэнтрацыяй увагі на душэўным стане чалавека, яго духоўным свеце. Калі ў калядках, шчадроўках, валачобных, дажынкавых песнях дамінантна выступала ідэя ўрадлівасці нівы і чалавек у значнай меры адлюстраваны менавіта праз яе прызму, то восеньскія перш за ўсё паэтычна выяўляюць яго ў ракурсе раскрыцця асабістага лёсу. У паэзіі восені больш, чым у іншых каляндарна-абрадавых цыклах, адчуваецца «прысутнасць» самой прыроды, вобразы якой шчодра і па-майстэрску праецыруюць на стан душы чалавека, узмацняючы агульную эстэтычную значнасць мастацкага адлюстравання ёю жыцця. Асноўным жанрам, які практычна непадзельна пануе ў цыкле «восені», з'яўляецца лірыка. Яна мае моцна выражаны інтымны характар. Зрэдку ў восеньскай песні выкарыстоўваецца аб'ектывізаваная апавядальная форма і жанр балады, такі яе тып, у якім лірычная плынь засланяе эпічны пачатак. Практычна ўсе этапы, праявы жыцця асенняй прыроды апаэтызаваў асэнсаваны ў адпаведных вобразах, якія па-майстэрску «накладаюцца» на душэўны стан чалавека, яго перажыванні ў гэту пару года. Заміранне прыроды ў парадзім'і моцна адбілася на танальнасці восеньскіх песень, афарбавала іх мінорам, элегічнасцю.

Не вызначаецца аптымістычным гучаннем і асноўная, або вядучая, тэма восеньскай паэзіі — будучы лёс дзяўчыны напярэдадні змены ёю сацыяльнага статуса. Пры наяўнасці асобных светлых матываў жаночай долі ўсё ж у «восені» пераважаюць сюжэты, у якіх будучы лёс дзяўчыны, маладой замужніцы малюецца як нялёгкі, сямейныя адносіны складаныя, крыўдныя для лірычнай гераіні песні. Змадэліраваныя ў песнях жыццёвыя сітуацыі, як і ў большасці твораў абрадавай паэзіі, маюць утылітарную, павучальную скіраванасць.

Асноватворны прынцып паэтыкі тыповых восеньскіх песень засноўваецца на асабліва актыўным паэтычным пераасэнсаванні ў ёй рэалій асенняй прыроды, з усім багаццем зададзеных космасам зямлі

[1] Восеньскія і талочныя песні. С. 118.

ў гэту пару пераходаў, тонаў, адценняў. Прырода ў восеньскіх песнях з прычыны яе сугестыўнасці не толькі рэзанатар, але і своеасаблівы сатворца паэтычнага, прыгожага.

Паэтычная сістэма каляндарнай лірыкі восені літаральна саткана з элегічных, паводле танальнасці, вобразаў асенняга ландшафту, знакаў космасу, эстэтычна пераасэнсаваных у тэкстах. Асабліва вялікая роля асенняй прыроды ў сімвалізацыі вобразнасці восеньскіх песень, кампазіцыйнай арганізацыі тэксту, яго структурыраванні. Інтэнсіўнае выкарыстанне ў кампазіцыйнай будове восеньскіх песень як кампанента паэтыкі псіхалагічнага паралелізму, эмацыянальна насычаных малюнкаў-вобразаў асенняга пейзажу, абразкоў з жыцця ўвосень арніталагічнага і жывёльнага свету прыкметна паўплывала на мастацкую змястоўнасць асенняй лірыкі.

Па разнавіднасці песенных груп у сістэме каляндарнага фальклору восеньскі цыкл песень уступае толькі веснавому. У вобразнай сістэме песень асенняга перыяду земляробчага календара ўзмацнілася псіхалагізацыя вобраза чалавека. Паэтыка «восені» паўней, чым паэтычная сістэма іншых жанраў, увабрала ў сябе эстэтычна пераўтвораныя элементы прыроды. Гэта абумоўлена ў асноўным яе лірычнай жанравай прыродай. Шчодра скарыстаныя прыродныя вобразы ў сваю чаргу ўзмацнілі ў песнях лірызм, спрыялі наданню яму своеасаблівага вобразнага каларыту, мінорнай дамінанты.

## Заключэнне

Каляндарна-абрадавая творчасць — унікальная духоўная з'ява этнакультуры. Яна адметна спадарожнічала чалавеку, соцыуму, этнасу на працягу ўсяго гадавога цыкла цягам многіх стагоддзяў. У абрадавых практыках, дэтэрмінаваных космасам, у рэдкасным па інфарматыўнасці і эстэтычнай каштоўнасці песенным фондзе народнага календара акумуліраваны агромністы сацыякультурны вопыт народа, арганічна выявіліся яго светапогляд, этнапсіхалогія, гуманістычная канцэпцыя жыцця.

Спароджаная беларускім этнасам на агульналюдскіх быційных падставах каляндарна-абрадавая творчасць беларусаў развілася ў строгую, закончаную сістэму духоўных каардынат і арыенціраў, выражаных у форме абрадаў і звычаяў, высокаэстэтычную паэзію і дасягнула выдатнага ўзроўню ў выяўленні філасофскага і паэтычнага генія свайго творцы.

Народны каляндар як з'ява этнакультуры грунтуецца на арганічнай лучнасці чалавека з прыродна-касмічнай сферай і ва ўсіх складовых частках сваёй сістэмы паслядоўна выяўляе ідэю залежнасці і ўзаемасувязі чалавека з асяроддзем пражывання. Універсальная ідэя каляндарна-абрадавага фальклору (яна прасочваецца ва ўсіх абрадавых комплексах земляробчага календара і большасці песенных тэкстаў) заключаецца ў імкненні захаваць род, сям'ю, забяспечыць працяг жыцця ў часе і прасторы. З гэтай кардынальнай ідэалагемы выцякаюць вытворныя ад яе ідэі ўрадлівасці зямлі, ушанавання продкаў, раслінНасці.

Ідэалагічная сістэма каляндарна-абрадавай творчасці ўключае яшчэ і такое паняцце, як культ зямлі, зямлі-карміцелькі. І выражаецца ён не толькі ў пашаноўна-ашчадных адносінах да маці-зямлі, генетычна заснаваных на міфалагічных уяўленнях аб плёнародных, плёнадайных асновах яе як улоння ўсяго жывога (апошняе фіксуецца адпаведнымі каляндарнымі прыкметамі і павер'ямі), але і ў самой каляндарна-абрадавай песеннай паэзіі, з найбольшай змястоўнасцю і паэтычна-выяўленчай выразнасцю ў песнях калядна-шчадроўскіх, валачобных і жніўна-дажынкавых. Менавіта ў рамках земляробскай працы і каляндарна-абрадавай практыкі, узросшай на ёй, падняўся народ і да філасофскага абагульнення быцця, выказанага афарыстычна: «Паміраць збірайся, а жыта сей». У кантэксце спосабу жыцця чалавека-земляроба, погляду на яго як на рабачая-творцу на ніве высноўваліся даўнейшым беларусам і эстэтычныя адносіны да працы. Прымаўка, зафіксаваная этнолагам Ю. Крачкоўскім, «Селянін пры

сасе — то краса» — толькі канцэнтраваны выраз ідэі, эстэтычна шматкроць увасобленай у каляндарна-абрадавых песенных велічальных Каляд, Шчодрага вечара, велікодных абходаў валачобнікаў, дажынкавых хваласпеваў талачан.

Комплекс вышэйназваных ідэй, зашыфраваных у сімвалічных вобразах каляндарнай абраднасці і мастацка пераўтвораных у вобразнай сістэме песень гадавога круга, — тая падглеба, на якой базіруецца багата разгалінаваная і стройная жанравая сістэма беларускай каляндарна-абрадавай паэзіі. У тэмпаральных адносінах яна непасрэдна ўкладаецца ў чатыры прыродныя сезонна-вытворчыя перыяды гадавога цыкла. Кожны з чатырох сегментаў гадавога круга песень мае сваё, адэкватнае праблемам соцыуму на даным адрэзку часу (пары года) жанрава-відавое напаўненне і выражаную ў ім адметнасць як у змесце, так і паэтыцы. Пры разглядзе каляндарна-абрадавай сістэмы ў яе дынаміцы — гадавым цыклічным руху пунктам адліку лагічна бярэцца пачатак астранамічнага года.

Каляндарна-абрадавы комплекс беларускай традыцыйнай культуры на працягу многіх стагоддзяў парадкаваў стыхію народнага жыцця, прыдаваў ёй духоўныя каардынаты ў адпаведнасці з універсальнай ідэяй захавання роду, этнасу, прадаўжэння іх экзістэнцыі ў часе і прасторы. У беларускім народным календары, ва ўсіх яго складовых частках выразна бачна тэндэнцыя да цыклічнага абнаўлення быційнага аспекту жыцця соцыуму, імкненне прыдаць яму на кожным этапе гадавога круга адпаведны энергетычны і эмацыянальны імпульс.

Аналіз светапоглядных і эстэтычных асноў беларускага земляробчага календара дае падставу гаварыць аб арганічным адзінстве этнафіласофскай і эстэтычнай сістэмы яго.

На працягу адвечнага інтэнсіўнага бытавання ў якасці своеасаблівага рэгулятара жыцця этнасу, абсалюта яго духоўнасці абрадавая творчасць беларусаў дасягнула надзвычай высокага ўзроўню развіцця ўсіх сваіх родава-жанравых форм. Структура беларускага народнага календара ўключае дваццаць пяць функцыянальна і эстэтычна самастойных груп, песенных разнавіднасцей.

Самыя значныя ў гнасеалагічным і эстэтычным планах культурныя здабыткі земляробчага календара звязаны з астранамічнымі хранонімамі, якія прыпадаюць на пікі рытмаў прыродна-касмічнай сферы, а таксама на час вялікіх палявых работ — сяўбы і ўборкі хлеба. У каляндарна-жанравай намінацыі гэта песні калядна-шчадроўскія, валачобныя, купальскія, жніўныя і восеньскія.

Менавіта ў каляндарна-абрадавых песнях, прадстаўленнях, ігрышчах, абрадах-карагодах, генетычна і семантычна ўзалежненых ад пе-

рыядычна паўтараемых на працягу года абрадавых абходаў, рытуалізаваных дзей, увасоблены вялізны сацыякультурны вопыт этнасу, яго быційная філасофія, знайшла выраз самабытная паэтычная практыка.

У чатырох цыклах паэзіі беларускага земляробчага календара сродкамі міфалагічнай і рэалістычнай паэтыкі адлюстраваны сутнасныя з'явы жыцця этнасу, паслядоўна сцвярджаецца глыбока гуманістычны погляд на чалавека.

У кантэксце ідэалагічнай сістэмы абрадавага фальклору ў каляндарна-абрадавай творчасці па-мастацку рэалізуецца ідэя маральнага імператыва. Мастацкае мадэліраванне вобраза чалавека ў ёй грунтуецца на народным ідэале.

У песнях гадавога круга ў арганічнай паэтычна-вобразнай форме, па законах эстэтыкі, увасоблены такія вызначальныя рысы народнага характару, як працавітасць, сумленнасць, годнасць, непрыняцце сацыяльнага прыгнёту і сямейнай дэспатыі, талерантнасць, зычлівасць — маральна-этычны комплекс, наяўнасць якога зберагала этнас ад разбурэння і забяспечвала яму бытаванне ў часе і прасторы.

У адпаведнасці з галоўнай ідэяй абрадавай творчасці ў традыцыйнай культуры развілася паэтызацыя працы і самога чалавека.

Само паходжанне каляндарна-абрадавага фальклору, яго функцыянальна-жанравая спецыфіка абумовілі асабліва інтэнсіўнае выкарыстанне ў паэтычнай сістэме песень гадавога круга сімвалічных вобразаў, узятых з прыродна-касмічнай сферы. Сімвалізацыя прыроднага свету — атрыбутыўная рыса каляндарна-абрадавай паэзіі.

Пры радзе тыпалагічных сыходжанняў у паэзіі беларускага земляробчага календара з аналагічнымі відамі традыцыйных культур рускіх, украінцаў, балгар, славакаў, літоўцаў яна становіць сабой цалкам самастойную, самадастатковую, самакаштоўную сістэму. Этнакультурную адметнасць яе асабліва яскрава выяўляюць некалькі арыгінальных, не паўтораных у народных культурах славян разнавіднасцей каляндарнага фальклору, а менавіта песні піліпаўскія, веснавыя талочныя, валачобныя, купальскія — кустовыя і восеньскія.

Падобна мове, традыцыйная культура з'яўляецца перахоўніцай генетычнага коду нацыі.

Беларуская абрадавая творчасць як жывая культурная традыцыя аб'ектыўна захавала здольнасць уплываць на духоўныя працэсы сучаснага грамадства: спрыяць яго нацыянальнай кансалідацыі, супрацьстаяць дэструктыўным уплывам масавай культуры з яе нівеліруючымі, асіміляцыйнымі тэндэнцыямі.

**Змест**



Ліс А. С.

Каляндарна-абрадавая творчасць беларусаў: Сістэма жанраў. Эстэтычны аспект / Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. — Мн.: Беларуская навука, 1998. - 188 с.

ISBN 985-08-0208-1.

Манаграфія прысвечана асноватворнаму раздзелу традыцыйнай духоўнай культуры — каляндарна-абрадавай творчасці беларусаў.

У кнізе даследуецца генетычная, функцыянальная і мастацкая прырода каляндарна-абрадавага фальклору як сацыякультурны досвед народа, увасабленне яго творчага духу.

Працы характэрны сістэмны падыход да вывучэння каляндарна-абрадавай паэзіі, увага да пытанняў народнай этыкі і эстэтыкі.

Разлічана на шырокае кола гуманітарыяў, перадусім філолагаў, этнографаў, культуролагаў, а таксама творчых работнікаў.

УДК 398 (=826)